



**PAY.PLAY.REPEAT.**

Die medienkulturelle Zeitgestalt des Münzphonographen in den USA, 1889–1896

**PAY.PLAY.REPEAT.**

The media-cultural time form of the coin-operated phonograph in the USA,  
1889–1896

**Bachelorarbeit  
zur Erlangung des akademischen Grades  
Bachelor of Arts (B.A.)  
im Fach Musikwissenschaft**

**Humboldt-Universität zu Berlin  
Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftliche Fakultät  
Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft**

**eingereicht von** David Friedrich  
friedrich.david@gmx.net

**1. Gutachter/in:** PD Dr. Jens Gerit Papenburg  
**2. Gutachter/in:** M.A. Steffen Just

**Berlin, den 07.05.2018**

Der Ton ein Daseyn, das verschwindet, indem es ist.

*Hegel*

Für Laura und Mia

---

## Inhalt

<b>1. Anklang</b> .....	2
<b>2. Wax &amp; Coins</b>	
Der Münzphonograph als (Frei-)Zeitmaschine .....	7
Die Ökonomie mit der Zeit .....	15
Die Aufzeichnung im Zeitalter der mechanischen Reproduzierbarkeit ....	21
<b>3. Leisure &amp; Amusements</b>	
Die Gestalt der Freizeit .....	28
Der Münzphonograph als Freizeitgestalt(ung) .....	35
Hörkultur .....	40
<b>4. Ausklang</b> .....	47
<b>5. Literaturverzeichnis</b> .....	48

---

## Anklang

Es bedarf des Widerstandes gegen die Zeit, um sich der Musik zu bemächtigen, die im akustischen Körper ebenso vergänglich ist. Denn „Akustik beharrt nicht wie ein Bild oder eine Skulptur im Raum; im Unterschied zu deren Ständigkeit ist sie flüchtig.“<sup>1</sup> Die materielle Gestalt der Musik findet sich hier – im Gegensatz zur Notation – im Schall wieder, dessen „akustisch-physikalischen Laufzeiten“<sup>2</sup> sich, inform von periodischen Frequenzen<sup>3</sup>, in ein „kulturell definiertes Bezugssystem“<sup>4</sup> stellen und aus physikalischen Schalldruck- und Zeitverhältnissen den Klang bilden.<sup>5</sup> Dabei ist „[d]er Begriff der Laufzeit [...] ambivalent, insofern er scheinbar Zeit als Parameter als gegeben voraussetzt; tatsächlich aber wird Zeit erst im Lauf der Bewegung begriffen oder – radikal konstruktivistisch – erst generiert.“<sup>6</sup> Die von rhythmisch tanzenden Luftmolekülen getragene Musik entwickelt sich folglich mit der Zeit;<sup>7</sup> prozessiert sich „ausschließlich entlang der Zeitachse [...]“.<sup>8</sup> Die Zeit wiederum offenbart sich im Vollzug der akustischen Ereignisse als hörbarer Klang – „Musik [...] als Zeitkunst schlechthin.“<sup>9</sup>

Mit Thomas A. Edisons Phonograph (1877)<sup>10</sup> tritt nun ein Artefakt in Erscheinung, welches der vergänglichen Zeitgestalt der Musik widersteht. Jene Maschine besetzt den Raum zwischen Klangquelle und -ziel, speichert das akustische Ereignis auf dessen zylindrischem Tonträger und gibt es zeitversetzt wieder ab.<sup>11</sup> R. Murray Schafer bezeichnet dies als „schizophonia“, „the cutting free of sound from its natural origins [...]“.<sup>12</sup> Der Phonograph zeichnet sich durch einen ‚schizophonen‘ Charakter aus, der, durch die Abspaltung des Klangs von dessen Quelle, eine Manipulation an der

---

<sup>1</sup> Ernst 2015, S. 30.

<sup>2</sup> Ebd., S. 26.

<sup>3</sup> Als Frequenz wird die Anzahl der in Schwingung versetzten Luftmoleküle pro Sekunde verstanden.

<sup>4</sup> Wicke 2008, S. 2.

<sup>5</sup> Vgl. ebd., S. 1ff; vgl. Ernst 2015, S. 17; Anm.: Da der Kulturbegriff schwer zu fassen ist, beziehe ich mich auf eine allgemeine Definition: Kultur ist „die vom Menschen durch die Bearbeitung der Natur mithilfe von planmäßigen Techniken selbst geschaffene Welt der geistigen Güter, materiellen Kunstprodukte und sozialen Einrichtungen. Dieser weite Begriff [...] umfasst die Gesamtheit der vom Menschen selbst hervorgebrachten und im Zuge der Sozialisation erworbenen Voraussetzungen sozialen Handelns, d.h. die typischen Arbeits- und Lebensformen, Denk- und Handlungsweisen, Wertvorstellungen und geistigen Lebensäußerungen einer Gemeinschaft.“ (Nünning 2009)

<sup>6</sup> Ernst 2015, S. 30.

<sup>7</sup> Vgl. ebd., S. 29; vgl. Lorenz 2012, S. 25.

<sup>8</sup> Ernst 2015, S. 30.

<sup>9</sup> Lorenz 2012, S. 25.

<sup>10</sup> Edison nennt als offizielles Datum der Erfindung des Phonographen den 12.08.1877, was Roland Gelatt jedoch kritisch sieht. (Vgl. Gelatt 1954, S. 21) Das Patent wurde am 24.12.1877 von Edison beantragt und am 19.02.1878 erteilt. (Vgl. Edison 1878a, S. 1). Bereits acht Monate zuvor hatte Charles Cros in der Akademie der Wissenschaften „einen Aufsatz über ein *Aufnahme- und Wiedergabeverfahren von Phänomenen der Gehörwahrnehmung*“ (Kittler 1986, S. 37) hinterlegt. Aus Geldmangel war es Cros jedoch nicht möglich seinen Apparat zu bauen. Der Ruhm geht deshalb seit jeher an Edison. (Vgl. ebd., S. 37f).

<sup>11</sup> Vgl. Ernst 2012, S. 17.

<sup>12</sup> Schafer 1969, S. 46; Anm.: „Schizophonic. It's a word I invented. You know that *phono* pertains to sound. The Greek prefix *schizo* means split or separated. I was thinking of Barbara's wonder at how a voice or music could originate one place and be heard in a completely different place miles away.“ (Ebd., S. 43).

Zeiteigenschaft der Akustik – der materiellen Gestalt des Klangs – ermöglicht. Als „Verwalter der Zeit“<sup>13</sup> bemächtigt sich der Phonograph zwar der auf der „Tonkonserve“<sup>14</sup> gespeicherten akustischen Ereignisse, jedoch nicht zwangsläufig des Klangs: „The phonograph inscribes not the spirit of music but its body, its acoustic being in time.“<sup>15</sup> Demnach sind es nicht allein die technischen Funktionen und Möglichkeiten des Phonographen, die den Klang der Musik gestalten, sondern – im Sinne Johnathan Sternes – „a whole set of relations, interconnections, practices, institutions, and people.“<sup>16</sup> Es besteht eine Wechselwirkung zwischen Medientechnologie und Kultur, die sich gegenseitig beeinflussen und nie einseitig zu denken sind.<sup>17</sup>

Mit dem ‚Tinfoil Phonograph‘ von 1877, dessen Tonträger aus Stanniol bestand und primär das gesprochene Wort einzuschreiben<sup>18</sup> vermochte,<sup>19</sup> ließ sich zwar bereits das Klanggeschehen technologisch von dessen Quelle trennen, doch war das musikalische Ergebnis eher bescheiden und unbrauchbar:<sup>20</sup> „Music was more difficult to record than speech, and it was not until 1889 that the first commercial recordings were produced.“<sup>21</sup> Diesen kommerziellen Aufnahmen ging eine medienkulturelle Entwicklung voraus, die Phonograph und Kultur hin zu einer Tonträgerkultur<sup>22</sup> transformierte, die bis dato nicht existierte und sich heute im Gewand der populären Musik zeigt.<sup>23</sup> Anhand dieser Entwicklung – die im Folgenden grob skizziert wird und zum Thema der Arbeit führt –<sup>24</sup> wird die Wechselwirkung zwischen Medientechnologie und Kultur deutlich.

Die Bewunderung für den ‚Tinfoil Phonograph‘ war nur von kurzer Dauer und bereits eineinhalb Jahre nach Zurschaustellung seiner Erfindung wandte sich Edison der Glühbirne zu.<sup>25</sup> „From 1879 to 1887 the phonograph went into torpid retirement. The tin-foil apparatus had had its day; the public had lost interest; the glorious prophecies

<sup>13</sup> Lorenz 2012, S. 24.

<sup>14</sup> Ernst 2016, S. 15; Anm.: John Philip Sousa prägte nach Millard den Begriff „canned music“. (Vgl. Millard 2005, S. 83).

<sup>15</sup> Zitiert nach Eric Rothenbuhler/ John Durham Peters in: Ernst 2015, S. 30.

<sup>16</sup> Sterne 2003, S. 213.

<sup>17</sup> Vgl. Miyazaki 2013, S. 11, Anm. 2.

<sup>18</sup> Das Wort ‚Phonograph‘ ist ein Konglomerat aus dem altgriechischen *phōnē* für Schall und *graphē* für schreiben. „Edisons Erfindung heißt nicht umsonst Phonograph: sie fixiert reale Laute, statt sie wie das Alphabet in Phonem-Äquivalenzen zu übersetzen.“ (Kittler 1995, S. 293).

<sup>19</sup> „The main utility of the phonograph, however, being for the purpose of letter writing and other forms of dictation, the design is made with a view to its utility for that purpose.“ (Edison 1878b, S. 33).

<sup>20</sup> „[I]t was all very well to rapturize about the inspiring concerts of music that the instruments was to provide, but not when the sounds it emitted were a grating, metallic travesty of what had been recorded and when the tin-foil records would wear out after half a dozen playings.“ (Gelatt 1954, S. 31)

<sup>21</sup> Taylor/ Katz/ Grajed 2012, S. 14.

<sup>22</sup> Unter Tonträgerkultur wird hier eine Kultur verstanden, die mit Musik als „klangliche[r] Erscheinungsform technischer Medien“ (Vgl. Wicke 2001, S. 23) eine unlösbare Symbiose eingeht. (Vgl. ebd.).

<sup>23</sup> Vgl. Wicke 2001, S. 14; Die Musik „hat vor allem durch die Etablierung technischer Medien eine Prägung erfahren, die den populären Musikformen im 20. Jahrhundert zu einer unmittelbaren Existenzbedingung geworden ist.“ (Ebd.).

<sup>24</sup> Eine ausführliche Geschichte des Phonographen findet sich vor allem in Gelatt 1954 und Welch/ Brodbeck Stenzel Burt 1994. Weitaus kompakter wird diese durch Tschuck 2010 beschrieben.

<sup>25</sup> Vgl. Gelatt 1954, S. 30; vgl. Nasaw 1999, S. 120; vgl. Welch/ Brodbeck Stenzel Burt 1994, S. 18.

were unfulfilled.“<sup>26</sup> Erst durch den von Chichester A. Bell und Charles Summer Tainter entwickelten Graphophon (1886)<sup>27,28</sup> eine abgewandelte Version des Edison-Phonographen, der Wachs<sup>29</sup> anstelle der Zinnfolie als Speichermedium nutzte,<sup>30</sup> erhielt die technische Klangaufzeichnung wieder Aufmerksamkeit. Bell und Tainter gründeten im Zuge dessen die *Volta Gramophone Compnay*<sup>31</sup>, die 1887 von einer Gruppe von Investoren übernommen und in die *American Graphophone Company* (AGC) umbenannt wurde.<sup>32</sup> Mit Sitz in Washington D.C. vertrieb das Unternehmen das Graphophon vor allem als Diktiermaschine an die Regierung.<sup>33</sup> Edison, der zuvor das Angebot der Zusammenarbeit mit Bell und Tainter ablehnte,<sup>34</sup> wandte sich 1888 wieder dem Phonographen zu.<sup>35</sup> „In 1888 alone, Edison applied 17 new patents that he incorporated into the development of the ‚improved phonograph.‘“<sup>36</sup> Wegen der identischen Funktionsweise kam es zu Streitigkeiten zwischen den Patentinhabern Edison und AGC,<sup>37</sup> bis schließlich der Unternehmer Jesse H. Lippincott die Vertriebsrechte des Phonographen sowie die der AGC für das Graphophon erwarb.<sup>38</sup>

Lippincott gründete 1888 die *North American Phonograph Company* (NAPC) und während die Produktionsrechte bei der *Edison Phonograph Company* verblieben, kontrollierte Lippincott den Vertrieb von Phonograph und Graphophon in den USA –<sup>39</sup> mit Ausnahme des ‚District of Columbia‘, Virginia und Delaware, die von der *Columbia Graphophone Company* bewirtschaftet wurden.<sup>40</sup> „Throughout its first year of business, the North American Phonograph Company was engaged principally in distributing territorial franchises. Altogether, thirty subsidiary companies were organized, and all but

<sup>26</sup> Gelatt 1954, S. 33.

<sup>27</sup> Das Patent des Graphophons wurde am 27.06.1885 angemeldet und am 04.05.1886 erteilt. (Vgl. ebd., S. 34).

<sup>28</sup> Vgl. ebd., S. 34.

<sup>29</sup> „Physically, these recordings are closest to the commonly understood idea of ‚wax‘ – that is, something waxy in a tactile sense, like a candle. In fact, the earliest cylinders, the so-called ‚white wax‘ cylinders, were originally derived from a blend of plant and animal waxes.“ (UCSB Cylinder Audio Archive (a)).

<sup>30</sup> Vgl. Tschuck 2010, S. 4.

<sup>31</sup> Der Name geht vermutlich zurück auf die von Alexander G. Bell gegründeten *Volta Laboratories* in Washington, D.C., die er nach Erhalt des Volta Preises der französischen Akademie der Wissenschaft aufbaute. (Vgl. Welch/ Brodbeck Stenzel Burt 1994, S. 21).

<sup>32</sup> Vgl. Tschuck 2010, S. 4.

<sup>33</sup> Vgl. Gelatt 1954, S. 37.

<sup>34</sup> Vgl. ebd., S. 35.

<sup>35</sup> Vgl. Tschuck 2010, S. 4.

<sup>36</sup> Ebd.

<sup>37</sup> Der Unterschied zwischen Graphophon und Phonograph liegt im Detail: „The only modification was that, instead of tinfoil, wax had been embedded in the grooves of the iron cylinder, and into this wax the voice vibrations had been incised rather than indented.“ (Welch/ Brodbeck Stenzel Burt 1994, S. 23) „For when Bell and Tainter came to patent their graphophone, they circumvented the Edison patent by prescribing a process of „engraving“ the recording material. Embossing or indenting merely changed the shape of the recording material, they pointed out, while engraving involved actual removal of material.“ (Gelatt 1954, S. 40).

<sup>38</sup> Vgl. Gelatt 1954, S. 41f.

<sup>39</sup> Vgl. ebd., S. 42; Anm.: Lippincott verkaufte den Phonographen nicht, sondern verlieh diesen: „The machines were not sold but rented for rather stiff fee of \$40-60 annually.“ (Tschuck 2010, S. 5).

<sup>40</sup> Vgl. Welch/ Brodbeck Stenzel Burt 1994, S. 27.

one started off by losing money.“<sup>41</sup> Wie Edison sah auch Lippincott das Potenzial des Phonographen primär als Arbeitsmaschine in Form eines Diktiergeräts,<sup>42</sup> doch aufgrund „erhebliche[r] Mängel bei den ersten gelieferten Diktierphonographen“<sup>43</sup> mussten etliche Tochterunternehmen der NAPC das Geschäft aufgeben.<sup>44</sup> Lediglich *Columbia* verzeichnete 1889 einen Gewinn, was Roland Gelatt auf den Standort des Unternehmens zurückführt.<sup>45</sup>

Phonograph und Graphophon wurden also bis 1889 hauptsächlich als Diktiermaschinen vermarktet und nicht als Abspielgeräte für Musik.<sup>46</sup> Dies sollte sich durch die Eigeninitiative einiger Tochterunternehmen der NAPC ändern, die angesichts äußerst positiver Einnahmen eines abgewandelten Phonographen mit Münzeinwurf-Funktion, ihren wirtschaftlichen Schwerpunkt auf die Unterhaltungsbranche verlagerten.<sup>47</sup> „One by one, they began to offer the phonograph for coin-in-the-slot operation in public places and to produce professionally recorded wax cylinders of musical selections.“<sup>48</sup> Mit den ersten finanziellen Erfolgen des Münzphonographen – auch „coin-in-the-slot machine“<sup>49</sup>, „nickel-in-the-slot phonograph“<sup>50</sup> oder „automatic phonograph“<sup>51</sup> genannt – wurde die Medientechnologie ‚Phonograph‘<sup>52</sup> erstmals kommerziell genutzt, um Musik wiederzugeben.

Aus einer Diktiermaschine wurde in Folge wirtschaftlicher und kultureller Faktoren ein Musikautomat, trotz grundsätzlich gleichbleibender Medientechnologie. *Pay. Play. Repeat.* untersucht die medienkulturelle Zeitgestalt<sup>53</sup> des Münzphonographen in den USA von

---

<sup>41</sup> Gelatt 1954, S. 43.

<sup>42</sup> Vgl. Tschuck 2010, S. 5f.

<sup>43</sup> Jüttemann 2007, S. 38.

<sup>44</sup> Vgl. ebd.; Anm.: 1890 erkrankte Lippincott schwer und Edison übernahm die NAPC. Auch er sah im Phonographen eine Büromaschine, doch im Gegensatz zu Lippincott bot Edison die Maschinen nun für \$150 zum Verkauf an. (Vgl. ebd.; vgl. Gelatt 1954, S. 43f; vgl. Tschuck 2010, S. 6; vgl. Millard 2005, S. 42).

<sup>45</sup> Vgl. Gelatt 1954, S. 43.

<sup>46</sup> Die Vermarktung des Phonographen als Diktiermaschine blieb neben dem Münzphonographen-Geschäft weiter bestehen. Ein Datum, das das Ende der Produktion des Phonographen als Büroartikel datiert, lässt sich nur schwer ausmachen. Hypothetisch kann davon ausgegangen werden, dass die Produktion des Diktierphonographen mit den ersten kommerziellen ‚Home-Modellen‘, die ab 1896 erschwänglich erhältlich waren, (Vgl. Kenney 1999, S. 28) heruntergefahren wurde.

<sup>47</sup> Vgl. Gelatt 1954, S. 44.

<sup>48</sup> Ebd.

<sup>49</sup> *The Phonogram* Aug. & Sep. 1892, S. 181.

<sup>50</sup> Gelatt 1954, S. 44.

<sup>51</sup> *The Phonogram* Feb. 1891, S. 42.

<sup>52</sup> Da die Funktionsweise des ‚verbesserten‘ Phonographen sich grundsätzlich nicht vom Graphophon unterscheidet und letzteres in Bezug auf das Thema der Arbeit – den Münzphonographen – wenig bedeutend ist, (vgl. Welch / Brodbeck Stenzel Burt 1994, S. 88) wird im Folgenden nur noch der Begriff des ‚Phonographen‘ verwendet.

<sup>53</sup> Aufgrund ihrer Komplexität wird von einer Definition der ‚Zeit‘ als solcher in dieser Arbeit abgesehen. Denn möchte man Zeit beschreiben, bewegt man sich in einem philosophischen Diskurs, der nicht ohne das ‚Sein‘ auskommt: „Der ursprüngliche ontologische Grund der Existenzialität des Daseins aber ist die *Zeitlichkeit*. Die gegliederte Strukturanzahl des Seins des Daseins als Sorge wird erst aus ihr existenzial verständlich. [...] Die vordem gewonnenen ontologischen Strukturen des Daseins müssen rückläufig auf ihren zeitlichen Sinn freigelegt werden. Die Alltäglichkeit enthüllt sich als Modus der Zeitlichkeit.“ (Heidegger 1953, S. 234).

1889–1896<sup>54</sup> und nimmt sich der Frage an, wie die Zeitgestalt des Münzphonographen Einfluss auf die Kultur nahm und vice versa. Während im ersten Kapitel *Wax & Coins* der Einfluss der Technologie auf die Kultur untersucht wird, widmet sich *Leisure & Amusements* der Kultur und ihrer Wirkung auf den Münzphonographen. Dabei ist zu beachten, dass beide Kapitel als Einheit gedacht werden und keinem Narrativ entsprechen. Folglich sind inhaltliche Überschneidungen unvermeidlich.

Zu Beginn des Kapitels *Wax & Coins* wird in *Der Münzphonograph als (Frei-)Zeitmaschine* die Zeitgestalt des Phonographen beschrieben, um daraufhin den technischen Unterschied zwischen Diktiermaschine und Münzphonograph zu verdeutlichen. Der zweite Teil *Die Ökonomie mit der Zeit* nimmt Bezug auf den Tonträger und das Haushalten – im wirtschaftlichen Sinne – mit der hier gespeicherten Zeit, sprich der Musik. Es wird der Frage nachgegangen, welche (technischen) Faktoren und Organisationen Einfluss auf die Tonträgerherstellung nahmen und wie sich diese gestaltete. Abschließend wird in *Die Aufzeichnung im Zeitalter der mechanischen Reproduzierbarkeit*<sup>55</sup> näher auf die Produktion der Zylinder eingegangen, also auf den Aufnahmeprozess und dessen Zeitgestalt der Wiederholung. Um hier das besondere historische Moment der ersten Aufnahmetechniken hervorzuheben, werden die Aufnahmeprozesse vor und nach Erfindung der Galvanotechnik<sup>56</sup> – und der damit einhergehenden Möglichkeit der verlustfreien Reproduktion der Tonkonserven – miteinander verglichen.

Das zweite Kapitel *Leisure & Amusements* widmet sich dem Einfluss der Kultur auf den Münzphonographen und den Bedingungen, die zum Aufstieg dieses Artefaktes führten. Dafür wird in *Die Gestalt der Freizeit* zunächst ein Überblick der damaligen Kultur geliefert. Vor allem die Transformation von der „homosozialen“ zur „heterosozialen“<sup>57</sup> (Freizeit-)Kultur ist hier von Bedeutung, da diese Auswirkung auf Nutzung, Vermarktung und Standorte der Münzphonographen hatte. Dieser Bedeutung nimmt sich *Der Münzphonograph als Freizeitgestalt(ung)*<sup>58</sup> an. Die *Hörkultur* bildet den Abschluss der Arbeit und stellt die Frage nach Klang und -formung und inwieweit die Zeitgestalt des Münzphonographen dabei relevant ist.

---

<sup>54</sup> Es ist anzumerken, dass in diesem Zeitraum Emil Berliner sein Grammophon präsentierte. Das Patent wurde am 04.05.1887 erstmals angemeldet und am 08.11.1887 erteilt. (Vgl. Berliner 1887, S. 1) Im Gegensatz zum Phonographen besteht der Tonträger aus einer Scheibe und ließ sich in Masse reproduzieren, womit jedoch erst 1895 begonnen wurde. (Vgl. Tschuck 2010, S. 9ff) „[Frank] Seaman founded the National Gramophone Company in 1896, wich immediately launched an advertising campaign for the Gramophone.“ (Ebd., S. 11) Auch wenn das Grammophon später als Münzmaschine existierte, wie beispielsweise der Zonophon-Automat von 1902 (Vgl. Jüttemann 2007, S. 87), fällt es zum einen aus dem gesetzten Zeitraum der Arbeit und zum anderen dominierten vor allem deren ‚Home-Modelle‘. Des Weiteren dominierten bis 1896 die Zylinder-Modelle. (Vgl. Thompson 1995, S. 433).

<sup>55</sup> Der Titel ist lediglich als Hommage an Walter Benjamin zu betrachten.

<sup>56</sup> „Alle Verfahren zur Oberflächenbehandlung von Metallen und Nichtmetallen, die zur Herstellung metallischer Überzüge aus Elektrolytlösungen und Salzschnmelzen unter Ausnutzung eines Transports von Ionen und Elektronen dienen, werden unter dem Begriff Galvanotechnik zusammengefasst [...]“ (Klocke / König 2007, S. 187).

<sup>57</sup> Peiss 1986, S. 6; Anm.: Die von Peiss erwähnten Begriffe ‚homosocial‘ und ‚heterosocial‘ wurden von mir aus dem Englischen ins Deutsche überführt.

<sup>58</sup> Ich danke Steffen Just für die Idee dieses Wortspiels.



# Wax & Coins

---

## Der Münzphonograph als (Frei-)Zeitmaschine

Als Marty McFly im Blockbuster *Back to the Future* mit seinem *DeLorean DMC-12* 1985 auf der Kinoleinwand ins Jahr 1955 zurückreiste, führten seine dortigen Handlungen zu Veränderungen der Zukunft. Die als Auto gekleidete Zeitmaschine transportiert den von Michael J. Fox gespielten Teenager in eine zuvor gewählte *Vergangenheit* und widersetzt sich damit der bereits verflüchtigten Zeit, über die das Subjekt Marty verfügen kann und damit seine eigentliche Gegenwart, den Ursprungsort seiner Zeitreise, umgestaltet. Fern ab dieser von Hollywood produzierten Fiktion ist der Phonograph – als Zeitmaschine gedacht – das metaphorische Negativbild dazu: Die akustische Vergangenheit, gespeichert auf dem Zylinder des Phonographen, tritt aus ihrem ursprünglichen kulturellen Kontext in den der Gegenwart ein.<sup>59</sup> Folglich offenbart sich das akustisch Vergangene im Vollzug des Phonographen in der Gegenwart und fügt sich diesem Zeitgeist, was nun näher erläutert werden will.

Der Phonograph, der das Audiosignal via Trichter oder eines mit einem Schlauch verbundenen Mundstücks verstärkt auf eine mit Nadel versehene Membrane kanalisiert und sich in die Tiefe – deshalb auch die Rede von der Tiefenschrift –<sup>60</sup> des wachsummantelten Zylinders einkratzt, operiert „in indexikalischen Verhältnissen auf der Signalebene selbst.“<sup>61</sup> Jenes Signal wird mittels Phonograph „zeitversetzt“ in der Gegenwart „wieder abrufbar“<sup>62</sup> und entmachtet die Präsenzmetaphysik.<sup>63</sup> Im

---

<sup>59</sup> Vgl. Wicke 2001, S. 22.

<sup>60</sup> Vgl. Häsler/ Volmar, S. 446.

<sup>61</sup> Ernst 2012, S. 15.

<sup>62</sup> Ebd., S. 17.

<sup>63</sup> Vgl. ebd.; Anm.: „Tatsächlich lassen sich Menschen auf der Ebene der Präsenzwahrnehmung täuschen; technisch dissimulieren die Medien den Mechanismus dieser Vergegenwärtigung zugunsten der reinen Zeitempfindung.“ (Ebd., S. 15).

*Phonogram*<sup>64</sup> 1892 heißt es dazu: „It is the power of rendering all the inflections of the voice, the tears or the joy of the voice, and of echoing the grandeur, the compassion and every emotion of the soul as conveyed by instrumental music that give value to this instrument.“<sup>65</sup> Das akustische Signal, getrennt von dessen Quelle und gespeichert auf dem Tonträger, gleicht dem Ursprung der Hervorbringung durch Instrument oder Kehle – ist also gleichursprünglich.<sup>66</sup> Denn „das physiologische Gehör des Menschen reagiert“ auf die reproduzierten akustischen Ereignisse „im Modus von Gegenwart und vermag in dieser Hinsicht nicht zwischen biologischem Körper und Apparatur zu unterscheiden.“<sup>67</sup> Mark Katz beschreibt diese Täuschung (*simulatio*) des „akustischen In-Der-Zeit-Sein[s]“<sup>68</sup> anschaulich am Beispiel einer amerikanischen Familie aus dem Jahr 1905, die sich Musik über einen Phonographen anhört:

It sounds to them like actual voices and instruments, albeit in miniature. It is hard to believe that little more than a needle and a record can bring the performers to life, just as if they were right there in the parlor. After three minutes of rapt attention, the small audience breaks into spontaneous, unselfconscious applause and calls for more. Before the man can replay the record, a small child runs to the machine, peering under the table and jumping up to look into the horn. Everyone laughs when it becomes clear that the boy is looking for the musicians.<sup>69</sup>

Dem Medienwissenschaftler Wolfgang Ernst zufolge ist „[d]er Ton als aufgezeichneter [...] im Moment der Reproduktion so gegenwärtig wie irgendwann.“<sup>70</sup> Folglich ist diese „zeitinvariante Wiedergabe“<sup>71</sup> kein historisches Moment, das sich beim Abspielen des Phonographen offenbart,<sup>72</sup> sondern vielmehr eine „technologische Wiederaufführung.“<sup>73</sup> Das mittels Phonograph (wieder-)erhörte Ereignis unterscheidet sich vom Moment der Live-Darbietung<sup>74</sup> insofern, als sie in direkt übertragener

---

<sup>64</sup> Es ist zu beachten, dass *The Phonogram* (1891–1893) eine Business Zeitschrift war, die – in der Regel – einmal im Monat erschien und Edisons Erfindungen positiv in den Fokus rückte. (Vgl. Sterne 2003, S. 201f) Deshalb sind die in dieser Arbeit verwendeten Artikel bzw. Zitate immer kritisch zu betrachten.

<sup>65</sup> *The Phonogram* Aug. & Sept. 1892, S. 181.

<sup>66</sup> Vgl. Ernst 2012, S. 47.

<sup>67</sup> Ebd., S. 31.

<sup>68</sup> Ebd., S. 17.

<sup>69</sup> Katz 2010, S. 10ff; Anm.: Dieser Effekt, der sich aus dem Abspielen eines bereits vergangenen akustischen Ereignisses ergibt und beim Hörer eine Täuschung der In-Der-Zeit-Sein provoziert, ist unabhängig vom Reproduktionsmedium und lässt sich folglich auch mit Tonbandgerät oder Computer hervorrufen. Dabei ist anzumerken, dass der materielle Umgang mit dem Audiosignal sich deutlich zwischen Phonograph, Tonbandgerät und Computer unterscheidet. (Vgl. Kittler 1986; vgl. Millard 2005). Der Effekt bleibt jedoch der gleiche.

<sup>70</sup> Ernst 2012, S. 47.

<sup>71</sup> Ebd., S. 43.

<sup>72</sup> Vgl. ebd.

<sup>73</sup> Ebd., S. 36.

<sup>74</sup> „Der Begriff ‚Live‘ bezeichnet im musikalischen Zusammenhang gemeinhin das in instantaner Gegenwart durch Interpreten gestaltete Konzert. Musiker und Hörer teilen hier zwar den Raum, nur scheinbar jedoch eine gemeinsame Zeit. Der performative Raum ist von Laufzeiten des Schalls [...], also mikrotemporalen Verzögerungen geprägt, die im Akustischen viel manifester sind als im Optischen.“ (Ernst 2016, S. 14) „[T]he most unbridgeable difference between live and recorded music: live performances are unique; recordings are repeatable. [...] Live music is in fact repeatable, but in the form of works, not performances.“ (Katz 2010, S. 29).

Signalform zwischen Musiker<sup>75</sup> und Hörer, in ihrer Zeitweise befreit ist von medientechnologischer Manipulation.<sup>76</sup> Im Gegensatz zum Bühnenauftritt und entsprechend Peter Wicke, entzieht sich der Phonograph im Augenblick seiner technologischen Wiederaufführung dem „Netz sozialer Praktiken, die von Präsentation und Distinktion“ geprägt sind und sich mit den „verbindliche[n] kulturelle[n] Werte[n]“<sup>77</sup> des Subjekts synchronisieren.<sup>78</sup> „Zwischen Musiker und seinem Publikum entsteht nun eine Distanz, die zuvor undenkbar war.“<sup>79</sup> Losgelöst von diesen ortsgebundenen Traditionen<sup>80</sup> der Bühnenaufführung, bildeten sich infolgedessen neue kulturelle Praxen heraus, wie etwa ‚the flapper‘<sup>81</sup> auf Seiten der Hörer oder der Aufnahmeprozess als solcher auf Seiten der Musiker – um nur zwei Beispiele zu nennen.<sup>82</sup>

Bevor sich jedoch Musiker und Publikum durch die Technologie voneinander trennten, fungierte der Phonograph als Sprechmaschine. Von Edison primär als Diktiergerät gedacht,<sup>83</sup> musste dieser – um jener Aufgabe gerecht zu werden – Aufnahme- und Wiedergabemedium zugleich sein.<sup>84</sup> Nur so ließ sich das gesprochene Wort auf der Tonkonserve festhalten und zu einem späteren Zeitpunkt reproduzieren, um dann via Schreibmaschine verschriftlicht werden zu können.<sup>85</sup>

Auch wenn das akustische Signal dem Ursprung seiner Quelle gleicht, also die Schallwellen zum Zeitpunkt der Aufnahme gleichursprünglich auf dem Tonträger organisiert wurden, so entspricht das Klanggeschehen – also was gehört wird –<sup>86</sup> während der Tonreproduktion nicht zwangsläufig dem bereits vergangenen Ereignis. Damit der einst verstummte Ton in selber Manier erklingt, müssen Tonaufnahme und -abgabe synchron operieren, d.h. mit der selben Geschwindigkeit ablaufen. Differenzen der Drehzahl, also der Umdrehungen pro Minute (rpm), die der Zylinder absolviert, führen umgehend zur Verschiebung der Tonhöhe, da – wie bereits zu Beginn

---

<sup>75</sup> Wenn nicht explizit darauf hingewiesen wird, wird ausschließlich die männliche Form verwendet, die weibliche ist stets mitgemeint.

<sup>76</sup> Vgl. Ernst 2016, S. 14.

<sup>77</sup> Wicke 2001, S. 18.

<sup>78</sup> Vgl. ebd.

<sup>79</sup> Ebd., S. 21.

<sup>80</sup> Gemeint ist hier die Geschichte und die damit verbundene Überlieferung (*traditio*) einer Vorstellung von Werten. (Vgl. Benjamin 1936, S. 16).

<sup>81</sup> „The ‚flapper‘, named for the birdlike arm movements involved in dancing ‚the Charleston‘ [...]“ (Kenney 1999, S. 103).

<sup>82</sup> Vgl. Wicke 2001, S. 21; vgl. Kenney 1999, S. 102f; Anm.: „The dance craze may be the result of the talking machine bringing dance music into the home, club, cottage, seashore – the talking machine is convenient.“ (Kenney 1999, S. 102)

<sup>83</sup> Zwar beschreibt Edison in der *North American Review* 1878 als weiteren Anwendungsbereich des Phonographen die Musikaufnahme und -abgabe, doch liegt der Schwerpunkt – so scheint es zumindest – bei der Verwendung als Diktiermaschine. (Vgl. Edison 1878b).

<sup>84</sup> „The object of this invention is to record in permanent characters the human voice and other sounds, from wick characters such sounds may be reproduced and rendered audible again at a future time.“ (Edison 1878a, S. 1).

<sup>85</sup> Vgl. Edison 1878b, S. 34.

<sup>86</sup> ‚Wie gehört wird‘, also Klanggeschehen samt „kulturhistorische[r] Dimension“ (Wicke 2008, S. 3), findet sich im Kapitel *Hörkultur*.

beschrieben – das akustische Ereignis in Abhängigkeit zur Zeit entsteht.<sup>87</sup> Andrea F. Bohlman und Peter McMurray bringen dies auf den Punkt: „[S]ound recording is an indexical process where time and sound are co-constituted and inextricably linked.“<sup>88</sup> Der Phonograph zeigt sich hier als Verwalter der Zeit, die sich als Schallwelle im Wachs eingraviert und dadurch das Eingreifen in die Zeitachse des Audiosignals ermöglicht. „Genau das heißt [...] Zeitachsenmanipulation, einen zeitseriellen Datenstrom anders anzuordnen.“<sup>89</sup> Eben dies erlaubt dem Anwender des Phonographen das gespeicherte akustische (Zeit-)Ereignis zu kontrollieren – zumindest im technisch determinierten Rahmen.

[I]m Gegensatz [...] zum Film bildet die [...] Tonspur einen Festwertspeicher, der zwar Zeitlupen, Zeitraffer und Zeitverkehrungen gestattet, weitergehende Eingriffe aber ausschließt. Bei einem kausalen System, das die Nachfolgerrelationen zwischen allen Zeitpunkten  $t(n)$  bewahrt, hat kein Tonmeister die Möglichkeit, Teilsequenzen im Festwertspeicher [...] zu löschen oder gegeneinander auszutauschen.<sup>90</sup>

Folglich ist die gespeicherte Information auf dem Zylinder *festgeschrieben*. Die Administration folgt jedoch der technischen Funktion des Phonographen und lässt sich lediglich durch den Anwender vollführen. Hier zeigt sich der Unterschied zwischen der jeweiligen Zeitgestalt von Münz- und Diktierphonograph deutlich. Zunächst soll nun der Münzphonograph skizziert werden, um diesen daraufhin als Unterhaltungsmaschine von der Sprechmaschine abzugrenzen. Die technisch limitierte Zeitgestalt der Coin-in-the-Slot Machine und die damit verbundenen Eingriffsmöglichkeiten durch den Anwender bilden dabei eine Schlüsselfunktion.

Die Idee des Münzphonographen kam laut Walter L. Welch und Leah Brodbeck Stenzel Burt sowie Raymond R. Wile aus dem Hause Edison. Ezra T. Gilliland, der seit 1878 die „exhibition license“<sup>91</sup> des Phonographen für Ohio besaß und gemeinsam mit Edison die *Edison Phonograph Company* aufbaute, beauftragte 1887 seinen Mitarbeiter Albert T. Keller, den Phonographen nach dem Vorbild bereits bekannter Münzautomaten weiterzuentwickeln:<sup>92</sup>

The device ,performed the necessary functions of an automatic nickel-in-the-slot attachment for operating the phonograph, raising and lowering the phonograph

<sup>87</sup> Wie gravierend eine falsche Abspielgeschwindigkeit sein kann, zeigte sich bei der Reproduktion von Phonautogrammen, also Tonaufnahmen, die mittels Phonautographen gespeichert wurden. Die Organisation *First Sounds*, die via Computertechnologie die Phonautogramme reproduziert, nutze unter anderem bei ‚Au Clair de la Lune‘ eine zu schnelle Abspielgeschwindigkeit. Infolgedessen wurde das hörbare Ereignis fälschlicher Weise einer Frauenstimme zugeordnet. (Vgl. *First Sounds*) „Scott indirectly identifies himself as the speaker, we realized that this speed was too fast, and that the frequency of Scott’s reference tuning fork was actually 250 Hz.“ (Ebd.).

<sup>88</sup> Bohlman / McMurray 2017, S. 8.

<sup>89</sup> Kittler 1993, S. 183.

<sup>90</sup> Ebd., S. 189; Anm.: Die Möglichkeit des Löschens und gegeneinander Austauschens ergab sich erstmals durch das Tonbandgerät: „Das Endergebnis konnte aus verschiedenen ‚Takes‘ gecuttert werden, womit Klebstoff und Schere zu wichtigen Hilfsmitteln der Musikproduktion wurden.“ (Wicke 2001, S. 33).

<sup>91</sup> Wile 2002, S. 1.

<sup>92</sup> Vgl. Wile 2002, S. 1f; vgl. Welch / Brodbeck Stenzel Burt 1994, S. 32.

arm, retuning it to its normal position, opening and closing the motor circuit, and the spectacle frame being normally held locked, and released on the insertion of the coin.’<sup>93</sup>

Aufgrund der negativen Erfahrung während der ‚Tinfoil Ära‘ (1877–1879)<sup>94</sup>, in der der Phonograph auf der Bühne zur Schau gestellt und das Publikum unter anderem mit Hundegebell, Hühnergegacker, aber auch Musik unterhalten wurde,<sup>95</sup> hielt – Wile zufolge – die *Edison Phonograph Company* es für unklug, den Phonographen als ‚entertainment machine‘ zu vermarkten.<sup>96</sup> Nichtsdestotrotz arbeitete Keller am automatischen Phonographen weiter, der 1889 für den kommerziellen Gebrauch bereit war.<sup>97</sup>

Doch die Trägheit der *Edison Phonograph Company* und der AGC sowie das äußerst schlechte Geschäft mit dem Diktierphonograph führten schließlich dazu, dass die Tochterunternehmen der NAPC selbstständig mit dem Phonographen als Unterhaltungsmaschine experimentierten.<sup>98</sup> Am 08. Februar 1890 gründete sich die *Automatic Phonograph Exhibition Company*, deren Aufgabe darin bestand,<sup>99</sup> „to manufacture, lease, use, and sell a nickel in the slot machine [...]“. <sup>100</sup> Louis Glass von der *Pacific Phonograph Company* berichtet auf der ersten Tagung der *National Phonograph Association* 1890 als einer der Ersten vom Erfolg des Phonographen als selbstregulierende Musikmaschine:

Gentlemen, I have very little to say except, that all the money we have made in the phonograph business we have made out of the nickel-in-the-slot machine. ... I will state that the first one we put out was placed in the Palais Royal saloon on November 23<sup>rd</sup>, 1889, and we have taken in from that machine, up to May 14<sup>th</sup>, last, \$1,035.25. We likewise placed in the same saloon, a machine on December 4<sup>th</sup>, and we have taken in on that machine up to May 14<sup>th</sup>, \$938.57. Selections were changed every two days. We placed a third one on December 10<sup>th</sup> in a saloon, and \$580.50 has been taken in with that machine, up to the 14<sup>th</sup> of May. We placed the fourth one in the inside waiting room of the ferry ... we placed that on January 14<sup>th</sup>, and on May 14<sup>th</sup> we had taken in from that machines \$551.50. We have fifteen machines out, but eight of them were placed during the latter part of April. We have taken in altogether from those machines, eight of which were placed in April and May \$4,019.00; figure out the details yourself.<sup>101</sup>

Der Erfolg des Münzphonographen – wenn auch nur in kleinem Rahmen –<sup>102</sup> lässt sich unter anderem durch seine technische Einfachheit erklären: Während der

---

<sup>93</sup> Wile 2002, S. 2.

<sup>94</sup> Vgl. Gelatt 1954, S. 30.

<sup>95</sup> Vgl. ebd., S. 27.

<sup>96</sup> Vgl. Wile 2002, S. 2.

<sup>97</sup> Vgl. ebd.

<sup>98</sup> Vgl. ebd.; vgl. Gelatt 1954, S. 45.

<sup>99</sup> Vgl. Welch/ Brodbeck Stenzel Burt 1994, S. 33.

<sup>100</sup> Ebd.

<sup>101</sup> Zitiert nach Louis Glass in: Wile 2002, S. 2f.

<sup>102</sup> 1891 standen in den USA ca. 1.249 Nickel-in-the-Slot Machines. (Vgl. Gitelman 2006, S. 56) „More people in 1889–1893 listened to live band music than heard it played on nickel-in-the-slot machines.“ (Ebd.).

Diktierphonograph nach David Nasaw in der Anwendung kompliziert und das Resultat trotz intensiven Trainings eher dürftig war,<sup>103</sup> ließ sich die Coin-in-the-Slot Machine einfach(er) mittels Bezahlung abspielen – ganz nach dem Motto „wer nichts zahlt, hört nichts [...]“.<sup>104</sup> Abgesehen von der technologischen Funktion als solcher, spielten sozialer Kontext sowie musikalischer Inhalt eine signifikante Rolle für die Bedeutung dieser neuen Maschinen.<sup>105</sup> Demnach ist die Funktion des Bezahlens, die dem Kunden gegen Münzeinwurf eine Leistung bzw. ein Produkt verspricht, bereits durch „automatic gum machines“<sup>106</sup> – um nur ein Beispiel zu nennen – bekannt und knüpft nach Lisa Gitelman an die „supporting protocols“ an, die von ihr als „the result of social processes, including the habits associated with other, related media“<sup>107</sup> beschrieben werden. Demnach – weiter Gitelman – ist es die ‚Tinfoil Ära‘, die den Weg für den Münzphonographen bereitete, da dessen Wesen, der Phonograph, durch die Berichterstattung der Presse bereits in jenen Protokoll notiert wurde.<sup>108</sup> Bekräftigt wird Gitelmans Argument durch einen Artikel im *Phonogram* aus dem Jahr 1893: „The theory and operation of the phonograph are now well known to the public.“<sup>109</sup> Nichtsdestotrotz fehlte es diesem *supporting protocol* an ‚Musikalität‘. Nach Gitelman musste der Phonograph erst aus dem Schatten des Schreibwesens treten, um als Abspielgerät für Musik verstanden zu werden, was letztlich durch den Münzphonographen geschah.<sup>110</sup> Erst mit den ‚Home-Modellen‘, die aufgrund des niedrigen Verkaufspreises ab 1896 in die amerikanischen Haushalte einzogen und allmählich den Nickel-in-the-Slot Phonographen verdrängten, war diese Transformation abgeschlossen.<sup>111</sup>

Die Erfindung des Münzphonographen, die der bereits erwähnten Idee Kellers gleicht, geht zurück auf Louis Glass und William S. Arnold, die im Mai 1890 das Patent für ihr „Coin-Actuated Attachment for Phonographs“<sup>112</sup> erhielten, dessen Verfügung der *Automatic Phonograph Exhibition Company* oblag.<sup>113</sup> Durch einen Deckel schotteten Glass und Arnold den Phonographen von dem Anwender ab. Lediglich einer der vier Hörschläuche und die Slots für den Münzeinwurf waren für den Anwender zugänglich (*Abb. 1*).<sup>114</sup> Wird eine Münze in den Apparat eingeworfen (*Pay*), hebt sich das dem Coin-Slot zugeordnete Gewicht, welches den Hörschlauch zuvor abgeklemmte, schließt den

<sup>103</sup> Vgl. Nasaw 1999, S. 121.

<sup>104</sup> Zitiert nach Theodor W. Adorno in: Papenburg 2012, S. 203.

<sup>105</sup> Vgl. Gitelman 2006, S. 46; Anm.: Dem musikalischen Inhalt widmet sich das Kapitel *Hörkultur*.

<sup>106</sup> Gitelman 2006, S. 47.

<sup>107</sup> Ebd., S. 5f.

<sup>108</sup> Vgl. ebd., S. 56; Anm.: „In short, more people in 1878 certainly read about tinfoil phonographs than saw or heard them [...]“ (Ebd.).

<sup>109</sup> *The Phonogram* März & April 1893, S. 365.

<sup>110</sup> Vgl. Gitelman 2006, S. 12f, 44.

<sup>111</sup> Vgl. ebd., S. 12f, 44; vgl. Kenney 1999, S. 28; vgl. Nasaw 1999, S. 133; vgl. Katz 2010, S. 60; vgl. Welch/ Brodbeck Stenzel Burt 1994, S.87; vgl. Thompson 1995, S. 138; Anm.: „In the mid-1890s, consumer demand helped to transform the phonograph into a read-only amusement device, and by 1910 recorded sound has become the first nonprint mass medium.“ (Gitelman 2006, S. 59).

<sup>112</sup> Glass/ Arnold 1890, S. 1.

<sup>113</sup> Vgl. ebd.; vgl. *The Phonogram* Feb. 1891, S. 42.

<sup>114</sup> Vgl. Glass/ Arnold 1890, S. 1; vgl. Papenburg 2012, S. 202.

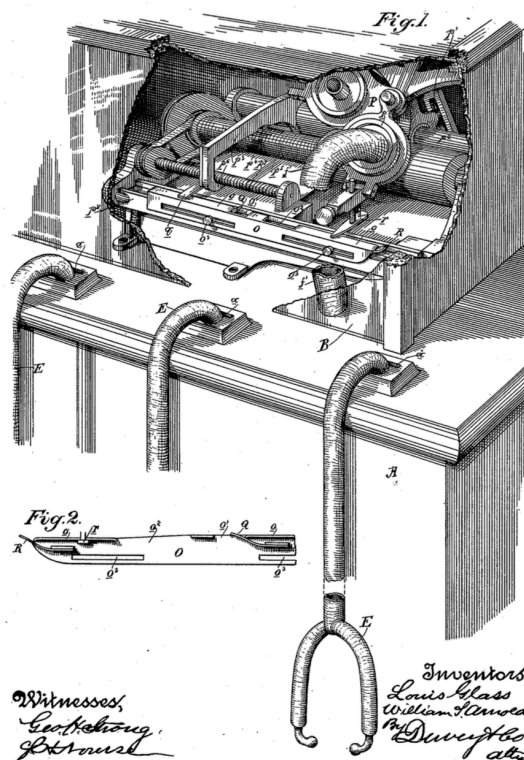


Abb. 1: Coin-in-the-Slot Phonograph von Glass und Arnold.

Stromkreis, versetzt den Phonographen automatisch in Bewegung und die Musik erklingt über den dementsprechenden Gummischlauch (*Play*).<sup>115</sup> Am Ende setzt sich die Nadel wieder selbstständig zurück an den Anfang des Tonträgers, der Stromkreis öffnet sich und der Münzphonograph verharrt bis zum nächsten Münzeinwurf (*Repeat*).<sup>116</sup> Der batteriebetriebene Motor bleibt im Verborgenen.<sup>117</sup> Verglichen mit den nachfolgenden Modellen unterscheiden sich diese hinsichtlich der transparenten Glashaube, die nun den Phonographen sichtbar machte.<sup>118</sup> Zusätzlich wurden bei den Nachfolgemodellen die ursprünglichen vier Hörschläuche auf einen reduziert.<sup>119</sup>

Der Münzphonograph präsentiert sich dem Rezipienten in Form einer verschlossenen Vitrine, die den Phonographen, jedoch nicht dessen Motor samt seiner Elektronik, zur Schau stellt und durch eine Tafel Auskunft über den akustischen Inhalt des Tonträgers gibt (*Abb. 2*).<sup>120</sup> Entscheidend ist, dass der Anwender einzig und allein die

<sup>115</sup> Vgl. Glass/ Arnold 1890, S. 1ff.

<sup>116</sup> Vgl. ebd., S. 2f.

<sup>117</sup> Vgl. ebd., S. 2; vgl. Cole/ Browning/ Schroeder 2003, S. 155.

<sup>118</sup> Vgl. *The Phonogram* Aug. & Sept. 1892, S. 180ff.

<sup>119</sup> Vgl. ebd.; Anm.: Inwieweit sich die technischen Komponenten unterscheiden, ließ sich im Rahmen der Arbeit nicht herausfinden. Es lässt sich jedoch vermuten, dass sie sich grundsätzlich gleichen.

<sup>120</sup> Vgl. Gitelman 2006, S. 47. Anm.: Auf die Relevanz der Auskunftstafel wird im Unterkapitel *Hörkultur* näher eingegangen.

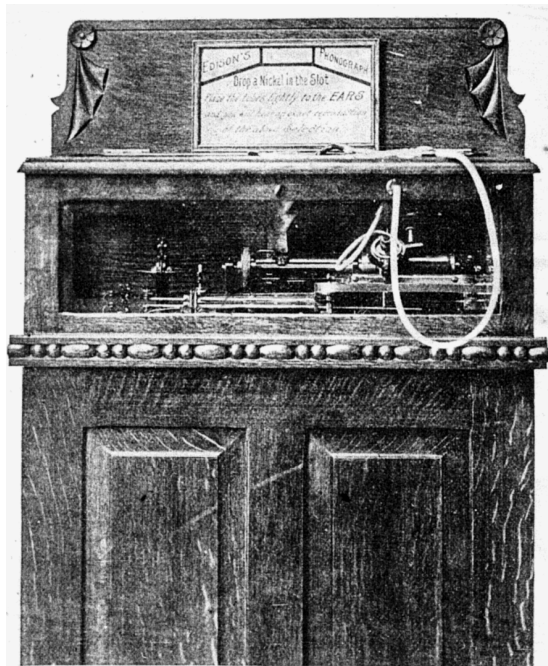


Abb. 2: Chicago Modell

Option besitzt, durch Münzeinwurf den Phonographen in Arbeit zu versetzen, um dann bis zum Ende der medientechnologischen Aufführung zu warten. Ein kurzfristiges Pausieren der technischen Darbietung ist ebenso wenig möglich. Mittels verschlossenem Schaukasten wird dem Hörer demnach die Verwaltung der Zeit, also der Einfluss auf die Zeitachse im Sinne der Zeitachsenmanipulation, verwehrt.<sup>121</sup> Folglich liegt der Aufnahmeprozess und die damit einhergehende Kontrolle der akustischen (Zeit-)Ereignisse auf Seiten der verantwortlichen Person, die diesen leitet. Was dem Nutzer bleibt, ist die Zeitgestalt der Wiederholung, die nach Gitelman sogar Teil des Artefakts ist.<sup>122</sup> Der Coin-in-the-Slot Phonograph kann deshalb nur als Freizeitmaschine<sup>123</sup> fungieren und unterscheidet sich hinsichtlich seiner Zeitgestalt deutlich vom Diktierphonograph, der sowohl Arbeitsgerät, als auch Amusement sein kann – zumindest aus technischer Perspektive.<sup>124</sup>

Das folgende Kapitel nimmt sich nun dem Tonträger und dessen *Ökonomie mit der Zeit* an, die durch die technische Abspaltung der Aufnahmefunktion des Münzphonographen neue wirtschaftliche und (techno-)kulturelle Praxen provozierte. Dabei soll zum

<sup>121</sup> Natürlich kann der Anwender sich der Funktion der Zeitachsenmanipulation bemächtigen, doch nicht ohne dabei den Schaukasten des Münzphonographen zu öffnen.

<sup>122</sup> Vgl. Gitelman 2006, S. 46; vgl. Papenburg, S. 204; Anm.: „Der Münzphonograph prozessiert also die Unterscheidung Aufnehmen/Wiedergeben, indem er die Aufnahmefunktion Schallplattenfirmen zuordnet und die Wiedergabefunktion – gegen Bezahlung – durch Musikhörer auslösen lässt.“ (Papenburg, S. 204).

<sup>123</sup> Meint hier, das Abspielen von Musik, Reden und Werbung. Als ein Beispiel, wie Werbung klang, ist der Titel *On the Midway* zu nennen (siehe Diskographie).

<sup>124</sup> Vgl. Gitelman 2006, S. 44; Anm.: Auch wenn der Phonograph die Basis der Coin-in-the-Slot Machine bildet, lässt sich nicht ohne weiteres damit aufnehmen. Um dem münzschluckenden Artefakt die Aufnahmefunktion wieder einzuverleiben, müssen technische Modifikationen vorgenommen werden. Am Ende stellt sich die Frage, inwieweit es sich hierbei noch um einen Münzphonographen handelt, da das Konzept eher dem Diktierphonograph entspricht. Des Weiteren stellt sich die Frage, ob es Sinn macht, eine Maschine zu Arbeitszwecken zu benutzen, die erst bezahlt werden muss, bevor sie verwendet werden kann.



einen verdeutlicht werden, dass die Verwaltung der Zeit zwar auf Seiten des Aufnahmegegeräts liegt, dass jedoch die Zeitgestalt der Wiederholung, die dem Münzphonograph inhärent ist, sich trotz räumlicher Trennung bis zurück zum Aufnahmeprozess verfolgt werden kann.

---

### Die Ökonomie mit der Zeit

Phonograph und Tonträger gehen eine symbiotische Beziehung ein, welche die (Re-)Produktion flüchtiger Audiosignale bedient. Die zylindrische Tonkonserve bildet dabei einen akustischen Zeitspeicher des Realen,<sup>125</sup> technisch verwaltet vom Phonographen. Während der Phonograph sich als Aufnahme- und Wiedergabemedium positioniert, ist die Coin-in-the-Slot Machine in ihren Möglichkeiten beschnitten. Bis hin zum Münzeinwurf, bleibt die Ökonomie mit der Zeit auf Seiten des Aufnahmegegeräts und der Personengruppe<sup>126</sup>, die dieses kontrolliert. Als Abspielgerät bleibt dem Münzphonographen lediglich die Abgabe der an anderer Stelle zuvor auf dem Tonträger organisierten, eingravierten Ereignisse und verhilft der Zeit dazu ihrer Aufgabe gerecht zu werden: Durch wiederholtes Abspielen wird der akustische Zeitspeicher, nach und nach, zerstört und der Widerstand gegen die Zeit, das Festhalten der eigentlich flüchtigen akustischen Signale, endet im unverständlichen Kratzen, welches über die Hörschläuche ans Ohr getragen wird. Denn bevor sich mittels Galvanotechnik ein Negativ des Tonträgers produzieren ließ, von dem verlustfrei dupliziert werden konnte, war jeder Zylinder ein Unikat.<sup>127</sup> Mit der Zerstörung des Tonträgers ging folglich auch das einst mühsam aufgenommene Klanggeschehen verloren – eine Niederlage im Kampf gegen die Entropie<sup>128</sup>. Begonnen wird nun mit der Beschreibung des Tonträgers und dessen Schwächen bezüglich der kommerziellen Vervielfältigung, die schließlich durch neue (techno-)kulturelle Handlungen kompensiert wurde und von der Zeitgestalt der Wiederholung, die vom Münzphonographen ausging, geprägt ist. Dabei liegt der Schwerpunkt weniger auf dem Inhalt der Walze, als vielmehr auf deren materieller Gestalt, aus der sich das ökonomische Handeln ableiten lässt.

---

<sup>125</sup> Angelehnt an Jacques Lacan, wird für Friedrich Kittler das Reale durch den Phonographen repräsentiert: „Und erst der Phonograph hält fest, was Kehlköpfe vor der Zeichenordnung und allen Wortbedeutungen an Geräuschen auswerfen. [...] Also hat das Reale [...] den Status von Phonographie.“ (Kittler 1986, S. 29).

<sup>126</sup> Meint hier alle Personen, die im Rahmen des Aufnahmeprozesses und der Tonträgervermarktung relevant sind, wie etwa Musiker, Tontechniker und Unternehmen.

<sup>127</sup> Vgl. Sterne 2003, S. 219; vgl. Gelatt 1954, S. 47; vgl. Feaster 2007, S. 150; vgl. Siefert 1995, S. 429; Seubert; Anm.: Es wird hier bewußt der Begriff des Unikats, also der des Einzelstücks, verwendet. Die Bezeichnung Original ist nach Sterne eng verbunden mit dem der Kopie: „Without the technology of reproduction, the copies do not exist, but, then, neither would the originals.“ (Sterne 2003, S. 219) In diesem wissenschaftlichen Diskurs kommt man nicht umhin auch die von Benjamin beschriebene Aura zu beschreiben. (Vgl. ebd., S. 220) Zwar wäre es bzgl. der ersten hier beschriebenen Aufnahmen wünschenswert näher darauf einzugehen, doch bietet diese Arbeit keinen Raum dafür.

<sup>128</sup> Entropie bezeichnet das Maß der Unordnung und das Gegenstück der Information, dem Maß der Ordnung. (Vgl. Arnheim 1971, S. 25) Demnach meint Entropie hier: Die auf dem Tonträger geordneten Schallwellen werden durch das Abspielen zerstört, unterliegen also einem „physikalischen Prozeß“ der „Unordnung im Sinne wahrscheinlicherer, regelmäßigerer Verteilung[...].“ (Bense 1965, S. 211).

Die ersten kommerziellen Tonträger, die Musik speicherten,<sup>129</sup> bestanden aus einer mit weichem Wachs ummantelten Walze,<sup>130</sup> in die via Stichel die vergänglichen Schallwellen in die Tiefe eingraviert wurden. Mit einem Durchmesser von „2 1/8 inch[es]“ und einer Länge von „4 inches“ ließen sich auf den „solid-wax type“<sup>131</sup> Zylindern ca. zwei bis drei Minuten eines akustischen Ereignisses festhalten.<sup>132</sup> „Whatever was recorded had to fit within this rigid and unalterable time limit, which was determined by the size of the cylinder and the number of grooves that could be cut into it.“<sup>133</sup> Auskunft über die Laufrate der Zylinder, also wie oft dieser bis zum Verlust der Signale abgespielt werden konnte, bietet der *Phonogram* 1891: „Each cylinder can be used about fifty-five hundred times before its value is destroyed.“<sup>134</sup> Zwar gab es mechanische<sup>135</sup> und akustische<sup>136</sup> Duplikationsverfahren, doch schädigte ersteres den ursprünglichen Tonträger und ohnehin waren beide Verfahren aufgrund ihrer schlechten Qualität unbrauchbar.<sup>137</sup> Alles in allem summieren sich nach Gelatt daraus drei gravierende Schwächen für die kommerzielle Produktion von Tonträgern:

First, the quality of reproduction was extremely poor. Only a fraction of the tonal spectrum could be caught in wax, and even that fraction issued from the ear tubes in so blurred and indistinct a manner as to make any resemblance to real music almost coincidental. Second, the wax cylinders played for a maximum of two minutes, which was too short a playing time to be productive of really satisfying musical results. Third, and most important, there was no method of duplicating cylinders; as a consequence, every recording sold was necessarily a custom-made product.<sup>138</sup>

Bis zu Edisons ‚Gold Moulded‘ Serie 1902, gab es kein kommerzielles Verfahren der verlustfreien Tonträger-Vervielfältigung.<sup>139</sup> Da die Münzphonographen täglich mit

---

<sup>129</sup> Neben Musik waren vor allem eingesprochene Aufnahmen sehr beliebt. (Vgl. Gelatt 1954, S. 53) Aufgrund der Dimension der Arbeit und ihrem musikwissenschaftlichem Schwerpunkt, wird der Tonträger lediglich in Bezug auf Musik untersucht.

<sup>130</sup> Vgl. UCSB Cylinder Audio Archive (a); vgl. UCSB Cylinder Audio Archive (b).

<sup>131</sup> Welch/ Brodbeck Stenzel Burt 1994, S. 89.

<sup>132</sup> Vgl. Millard 2005, S. 84; vgl. Kenney 1999, S. 31; vgl. Gelatt 1954, S. 46.

<sup>133</sup> Millard 2005, S. 84.

<sup>134</sup> *The Phonogram* Juni & Juli 1891, S. 139.

<sup>135</sup> Mechanisches Duplikationsverfahren: „[A] stylus tracking the groove of a master cylinder was linked mechanically to a cutting stylus on another machine, mediating the waveform from cylinder to cylinder without actually transducing it into sound.“ (Feaster 2007, S. 150).

<sup>136</sup> Akustisches Duplikationsverfahren: „[T]he reproducer of one phonograph“ wird mit dem „recorder of another phonograph“ über Schläuche verbunden, „so that a phonogram could be educed on one machine while the sounds were recorded on the other at roughly half the original volume.“ (Feaster 2007, S. 150).

<sup>137</sup> Vgl. Feaster 2007, S. 150; vgl. Day 2000, S. 2.

<sup>138</sup> Gelatt 1954, S. 46.

<sup>139</sup> Vgl. Kenney 1999, S. 42; Anm.: William H. Kenney datiert den Beginn der ‚Gold Moulded‘ Serie und die damit einhergehende Nutzung des galvanischen Verfahrens zur Tonträger-Vervielfältigung auf 1902, während David L. Morton selbiges auf 1901 datiert. (Vgl. Morton 2006, S. 28).

neuen Tonkonserven bestückt wurden,<sup>140</sup> mussten die Zylinder jedes Mal aufs Neue bespielt werden, um der Nachfrage der „coin-ops“<sup>141</sup> nachkommen zu können.<sup>142</sup>

Eine der ersten Musikaufnahmen kam aus dem Hause Edison und sollte die Funktion des Phonographen demonstrieren.<sup>143</sup> „For a modest price, local companies bought copies of these demonstration cylinders with opera singers, classical musicians [...], brass bands, and ‚darker‘ songs [...]“. <sup>144</sup> Adalbert Theo Edward Wangemann, von Edison im Frühjahr 1888 angeheuert, arbeitete an den Aufnahmemöglichkeiten von Musik, was dazu führte, dass sein Arbeitsraum den Titel ‚Music Room‘ erhielt – das vermutlich erste Tonstudio.<sup>145</sup> Aufgrund der fehlenden Duplikationsverfahren nutzte er zur Aufnahme mehrere gleichzeitig laufende Phonographen und maximierte dadurch die Produktion bespielter Tonträgern, was bis 1902 als etabliertes Standardverfahren fungierte.<sup>146</sup> Edison, der an der Vermarktung des Phonographen als ‚seriöser‘ Diktiermaschine festhielt,<sup>147</sup> stellte die Musikproduktion schließlich im Januar 1890 ein, was laut Patrick Feaster dazu führte, dass die Subunternehmen, die bereits eigene ‚Aufnahme-Programme‘ verfolgten, jenes Verfahren übernahmen.<sup>148</sup> Das Aufnehmen an sich war zwar nicht verboten, doch die Produktion der Tonträger-Rohlinge, der „Blanks“<sup>149</sup>, standet unter dem Patentschutz der *Edison Phonograph Works*.<sup>150</sup> Durch den geringen Profit bei der Nutzung von Edison Blanks, produzierten die Tochterunternehmen eigene Rohlinge. Aufgrund der anarchischen Strukturen der Industrie der damaligen Zeit, war es Edison und der NAPC nicht möglich, diesem Trend Einhalt zu gebieten.<sup>151</sup> Edison, der 1891 wieder ins Tonträger-Geschäft

---

<sup>140</sup> Vgl. *The Phonogram* Nov. & Dez. 1891, S. 248f; Anm.: Über die Gründe des täglichen Austauschs der Zylinder täglich ausgetauscht wurden, wird in *Der Münzphonograph als Freizeitgestaltung* eingegangen.

<sup>141</sup> Kenney 1999, S. 25; Anm.: Kenney kürzt mit Coin-Ops ‚coin-operated cylinder machines‘ ab, was im Folgenden übernommen wird. (Vgl. ebd., S. 23).

<sup>142</sup> Vgl. Day 2000, S. 2; vgl. Feaster 2007, S. 150.

<sup>143</sup> Vgl. Nasaw 1999, S. 122.

<sup>144</sup> Ebd.; Anm.: Edison sagte, dass der ‚darker‘ Song von einem Herren aufgenommen wurde, den er auf einer Fähre nach New York kennengelernt hatte. Tatsächlich handelte es sich dabei um George W. Johnson, einen bekannten Afro-Amerikanischen Minstrel-Künstler. (Vgl. Nasaw 1999, S. 122). Laut Nasaw fanden sich zur damaligen Zeit wenig bis keine Schwarzen Musiker in den Tonstudios. (Vgl. ebd., S. 125)

<sup>145</sup> Vgl. Feaster 2007, S. 141.

<sup>146</sup> Vgl. ebd., S. 148; vgl. Morton 2006, S. 28.

<sup>147</sup> In der Literatur finden sich immer wieder Verweise auf Aussagen von Edison, in denen er das Geschäft mit der Unterhaltungsmaschine ‚Münzphonograph‘ verschmäht. Wie beispielsweise Marsha Siefert verweist auch auch Gelatt auf einen Artikel des *Phonograms* im Januar 1891 (S. 6) und nennt in diesem Zuge Edison als Autor. (Vgl. Siefert 1995, S. 428; vgl. Gelatt 1954, S. 45) In dieser *Phonogram* Ausgabe sind jedoch lediglich die Initialen *T. A. L.* mit dem Artikel in Verbindung zu setzen. Daraus ergibt sich die Frage, warum dieser Artikel als Edisons Meinung verhandelt wird. Durch die Vielzahl positiver Artikel, die die Entwicklung der Münzphonographen als ‚entertainment machine‘ beschreiben, bin ich der Meinung, dass eher zugunsten der Coin-Ops geschrieben wurde.

<sup>148</sup> Vgl. Feaster 2007, S. 148.

<sup>149</sup> Welch/ Brodbeck Stenzel Burt 1994, S. 91.

<sup>150</sup> Vgl. ebd..

<sup>151</sup> Vgl. ebd.; Anm.: Aufgrund der ineinander verschränkten Patentrechte und Verträge zwischen der NAPC und deren Tochterunternehmen, ist es äußerst komplex den Sachverhalt in der Tiefe zu beschreiben, da dafür mehr Raum benötigt wird, als die Arbeit bereit hält. Deshalb nimmt sich diese Arbeit einer für das Thema relevanten Schilderung an.

einstieg,<sup>152</sup> erkannte, dass seine Kontrolle über den Markt der Musikproduktion nur gewährleistet wäre, wenn er eine Methode fände, die das Duplizieren bespielter Tonträger massentauglich machte.<sup>153</sup> 1892 erhielt er sein Patent für den „*Process of Duplicating Phonograms*“<sup>154</sup>, ein galvanisches Verfahren, welches ein festes Negativ vom weichen Wachszyylinder erstellte, von dem unzählige ‚Abzüge‘ produziert werden konnten.<sup>155</sup> Der *Phonogram* bewirbt diesen Prozess bereits im November 1892, einen Monat nach der Veröffentlichung des Patents.<sup>156</sup>

Great improvements have been made at the Edison Laboratory for duplicating records. What is called a ‚Master Record‘ is now made, and by a process which is only known to Mr. Edison; from two to three hundred counterparts can be taken. Each is so perfect in its reproduction, that it is impossible to detect the duplicate from the original.<sup>157</sup>

Angesichts des kostspieligen und aufwendigen Verfahrens, sowie der Tochterunternehmen, die eine Gefahr bezüglich ihrer Aufnahme-Programme erkannten, lehnte NAPC die Unterstützung dieser Technik jedoch ab.<sup>158</sup> Die Kontrolle über den Tonträger – meint hier die Ökonomie mit der Zeit und nicht die Gewalt über die Zeit im Sinne der Zeitachsenmanipulation – blieb damit bei den Subunternehmen, die mit den Musikern ein Verbundsystem bildeten, auf das im Folgenden am Beispiel der *Columbia* eingegangen wird. Dabei ist zu beachten, dass hauptsächlich für den Münzphonographen aufgezeichnet wurde: Zwar ließen sich von 1889–1895 bereits Home-Modelle erwerben, doch waren diese wegen des hohen Preises – 150\$ im Jahr 1891 und 190\$ im Jahr 1893 – für die Allgemeinheit nicht bezahlbar, wodurch sich der Münzphonograph als dominierendes Abspielgerät in die Kultur einpflanzte.<sup>159</sup>

*Columbia* zählte, neben der *New Jersey Phonograph Company*, der *New York Phonograph Company* und der *Ohio Phonograph Company*, seit Mitte der 1890er zu den führenden Produzenten von mit Musik bespielten Tonträgern in den USA.<sup>160</sup> Aufgrund der Popularität von Musikaufnahmen, die über die Coin-Ops an die Ohren der Hörer gelangten, nahmen die größeren Tochterunternehmen einzelne und bereits bekannte Bands exklusiv unter Vertrag.<sup>161</sup> Dabei ist zu beachten, dass der Bekanntheitsgrad der

<sup>152</sup> Vgl. Feaster 2007, S. 151.

<sup>153</sup> Vgl. ebd., S. 149.

<sup>154</sup> Edison 1892, S. 1.

<sup>155</sup> Vgl. ebd., S. 1f; Anm.: Das Patent des Duplikationsverfahrens wird wie folgt beschrieben: „The process of forming a matrix or mold for the duplication of phonographic records, consisting in covering the phonograph-record with a deposit of metal by vaporizing metal in a vacuum in which the record is placed, substantially as set forth.“ (Ebd., S. 2).

<sup>156</sup> Vgl. ebd., S. 1.

<sup>157</sup> *The Phonogram* Nov. 1892, S. 244.

<sup>158</sup> Vgl. Feaster 2007, S. 149f.

<sup>159</sup> Vgl. Gelatt 1954, S. 44, 49.

<sup>160</sup> Vgl. ebd., S. 148; vgl. Feaster 2007, S. 149; vgl. *The Phonogram* Juni & Juli 1891, S. 139; Anm.: Durch die aggressive und äußerst geschickte Unternehmensführung Edward Eastons löste sich *Columbia* schließlich 1895 aus den Verpflichtungen gegenüber der NAPC, die Edison ab 1894 in den Bankrott führte, um seine Patente zurückzuerlangen und mit der *National Phonograph Company* 1896 wieder ins Geschäft einzusteigen. (Vgl. Feaster 2007, S. 152f; vgl. Gelatt 1954, S. 48).

<sup>161</sup> Vgl. Nasaw 1999, S. 123.

Musikkapelle eher als Prestige für die Unternehmen diene und diese weniger den Künstler als solchen vermarkteten. So wirbt die *Columbia* im *Phonogram* zwar mit der von John Philip Sousa geleiteten *U.S. Marine Band*, die Welch und Brodbeck Stenzel Burt zufolge seit 1889/1890 bei *Columbia* unter Vertrag war – der Ruf der Kapelle soll jedoch auf die Qualität des Unternehmens verweisen:<sup>162</sup>

The music of the world-renowned United States Marine Band, which plays at the White House for President Harrison, and has played for his predecessors, is not, and never will be, the cheapest band music, although our prices are very reasonable. You do not want the cheapest. You want the very best and most attractive music that money will buy. [...] If you are running automatic slot-machines you must have the best in order to make the most money. [...] Our musical department is the only one in the country which is in charge of a thoroughly experienced musician, for many years leader of a band. To get the best results in recording music is a difficult art, requiring an immense amount of patience and costly experimenting. We have studied the subject for years.<sup>163</sup>

Bereits 1891 veröffentlichte *Columbia* ihren ersten zehnsseitigen Musikkatalog,<sup>164</sup> mit einem Sortiment an „recordings of waltzes, polkas, marches, national anthems, opera excerpts, and an adaption of a part of Verdi's ‚Il Trovatore.‘“<sup>165</sup> 1893 erweiterte *Columbia* ihre Auswahl, die nun 32 Seiten in Anspruch nahm.<sup>166</sup> „[I]n addition to marches, polkas, and waltzes, it now contained recordings of singing in various genres, recitations of excerpts from Shakespeare's works and other oratories, as well as a number of instructional courses in foreign languages.“<sup>167</sup> Zwar wurde laut Peter Tschuck ein Großteil der Musik von der *U.S. Marine Band* aufgenommen, doch stand die Komposition hier im Vordergrund.<sup>168</sup> Im Juli 1899 verzichtete *Columbia* schließlich auf die Namensnennung ihrer Künstler im Katalog,<sup>169</sup> „identifying them only by such categories as ‚whistling solo‘ and ‚baritone.‘“<sup>170</sup>

Bis die Galvanotechnik die verlustfreie Duplikation der bespielten Tonträger ermöglichte, waren die Unternehmen für die Aufnahme jedes einzelnen Zylinders auf die Musiker angewiesen, orientiert an der Nachfrage des Marktes (*Pay*). „The Columbia Phonograph Company places from three to five hundred cylinders on the market each day [...]“<sup>171</sup> – so ein Artikel im *Phonogram* 1891. Um möglichst viele Aufnahmen zu

---

<sup>162</sup> Vgl. Welch/ Brodbeck Stenzel Burt 1994, S. 89; vgl. *The Phonogram* Okt. 1891, Werbung ohne Seitenangabe; vgl. Tschuck 2010, S. 7; vgl. Gitelman 2006, S. 51; Anm.: „Record and phonograph salesmen encouraged potential customers to remember that the music recorded by the United States Marine Corps Band formerly had been reserved for the ears of the President of the United States alone.“ (Kenney 1999, S. 29).

<sup>163</sup> *The Phonogram* Okt. 1891, Werbung ohne Seitenangabe.

<sup>164</sup> Vgl. Tschuck 2010, S. 7; vgl. Papenburg, S. 203; Anm.: Welch und Brodbeck Stenzel Burt merken an, dass der Katalog der *Columbia* eine um ihre Lieder erweiterte Version eines der Kataloge der NAPC war. (Vgl. Welch/ Brodbeck Stenzel Burt 1994, S. 33).

<sup>165</sup> Tschuck 2010, S. 7.

<sup>166</sup> Vgl. ebd.

<sup>167</sup> Ebd.

<sup>168</sup> Vgl. ebd.

<sup>169</sup> Vgl. Feaster 2007, S. 180.

<sup>170</sup> Ebd.

<sup>171</sup> *The Phonogram* Juni & Juli 1891, S. 139.

erhalten, spielten die Künstler vor bis zu zehn laufenden Phonographen gleichzeitig (*Play*) und wiederholten über Stunden ein und die selbe Komposition (*Repeat*).<sup>172</sup> Folglich mussten die Musiker 30–50 Mal täglich erfolgreich im Studio performen, damit ein Unternehmen, wie etwa *Columbia*, der Nachfrage gerecht werden konnte.<sup>173</sup> Da das Aufnehmen einzelner Gesänge aufgrund technischer Bedingungen<sup>174</sup> lediglich mit bis zu drei gleichzeitig laufenden Phonographen möglich war, lag der Fokus auf den möglichst lauten Kompositionen, die rein instrumental waren oder Chorgesänge lieferten.<sup>175</sup> Die Bezahlung der Musiker orientierte sich nach Feaster dabei an den gelungenen Sessions: „[N]ot all rounds produced saleable results, and performers were not paid for rounds that yielded only rejects.“<sup>176</sup> Folglich – wieder Feaster – wurde pro gespielter Session vergütet und nicht nach Anzahl an bespielten Zylindern, die laut dem *Phonogram* für \$1 bis \$2 pro Stück verkauft wurden.<sup>177</sup>

Mit der kommerziellen Nutzung der Galvanotechnik 1902 änderte sich jedoch die Beziehung zwischen Musiker und Unternehmen. Wegen der verlustfreien Vervielfältigung der Tonträger brauchten die Unternehmen lediglich eine akzeptable Aufnahme, die dann nach Bedarf reproduziert werden konnte. Da die Musiker pro Session vergütet wurden und nun den Aufnahmerraum nur noch vergleichsweise kurz besuchten, erhöhte sich der Gewinn an verkauften Walzen für die Unternehmen, während die Künstler – salopp formuliert – leer ausgingen. Mit dem ‚Copyright Act‘ von 1909 mussten die Unternehmen schließlich eine Provision für die verkauften Tonträger an die aufnehmenden Künstler zahlen.<sup>178</sup>

Die gegenseitige Abhängigkeit von Unternehmen und Musikern vor der kommerziellen Nutzung der Galvanotechnik ist in der Literatur klar erkennbar. Als Verbundsystem bilden beide Parteien eine Einheit in der Ökonomie mit der Zeit, die als musikalisches Werk im weichen Wachs der Walze verweilt und in der Coin-in-the-Slot Machine auf den Münzeinwurf wartet. Und obwohl der Coin-Op den Phonographen als technisches Herzstück besitzt, ist die Zeitgestalt des Münzphonographen von besonderer Bedeutung für die Ökonomie: Getrennt von der Aufnahmefunktion bleibt dieser als Abspielgerät fern von der zeitachsenmanipulativen Gestalt des Phonographen als solcher und kann lediglich mit Wiederholung dienen. Folglich schreibt das an anderer Stelle sitzende Artefakt, der Aufnahme-Phonograph, der Nickel-in-the-Slot Machine vor, wie sie ihre Zeit zu verwalten hat – im Sinne der Zeitachsenmanipulation.

---

<sup>172</sup> Vgl. Day 2000, S. 2; vgl. Feaster 2007, S. 167.

<sup>173</sup> Vgl. Kenney 1999, S. 42.

<sup>174</sup> Auf die technischen Bedingungen wird in *Die Aufzeichnung im Zeitalter der mechanischen Reproduzierbarkeit* näher eingegangen.

<sup>175</sup> Vgl. Day 2000, S. 2; vgl. Millard 2005, S. 81; Anm.: „It was worse for a solo singer, for the voice could captured by only three recordings horns at a time. By the late 1890s a method had been developed which allowed the duplication of at least twenty-five cylinders before the original wax impression had worn out. So a single performance might generate 125 cylinders.“ (Day 2000, S. 2).

<sup>176</sup> Feaster 2007, S. 168.

<sup>177</sup> Vgl. ebd., S. 176; vgl. Day 2000, S. 2; vgl. *The Phonogram* Jan. 1891, S. 6f; Anm.: „Cylinders were sold mostly by mail, were warranted to be loud, clear, and free from defects, and could be returned when worn out as partial payments for new ones. They went principally to operators of coin-in-the-slot phonographs.“ (Gelatt 1954, S. 49).

<sup>178</sup> Vgl. Kenney 1999, S. 31.

Einzig der Zylinder bildet die technologische Schnittstelle zwischen Aufnahme- und Wiedergabemedium. Doch eben über diese Schnittstelle wirkt sich die im Münzphonographen angelegte Zeitgestalt der Wiederholung zurück auf das Verbundsystem ‚Unternehmen-Musiker‘ aus. Denn es ist die gnadenlose automatisierte Wiederholung, provoziert durch den Münzeinwurf, die mit wachsender Anzahl an absolvierten Umdrehungen immer lauter kratzend nach neuen Tonkonserven schreit und letztlich die Walze zerstört. Die Zeitgestalt des Münzphonographen, also die Wiederholung, beeinflusst folglich über die hier beschriebenen wirtschaftlichen sowie kulturellen Faktoren den Aufnahmeprozess bis 1902 und soll nun im folgenden Kapitel fokussiert werden.

---

## Die Aufzeichnung im Zeitalter der mechanischen Reproduzierbarkeit

Die technische Hoheit des Phonographen – der sich *Wax & Coins* widmet – wird insbesondere im Aufnahmeprozess deutlich. Denn es ist der deterministische Rahmen des Artefaktes, der jenen Prozess bestimmt: „All music played in the studio had to be specially arranged to suit the phonograph, for it was the machine which determined what could and could not be recorded.“<sup>179</sup> Als Sprechmaschine entwickelt, operiert der Phonograph vor allem im ‚Frequenzfenster‘ der menschlichen Stimme und erschwert mit seinen begrenzten 250–2500Hz<sup>180</sup>, das Festhalten breiter – im Sinne des Frequenzbereichs – musikalischer Schallereignisse.<sup>181</sup> Geprägt von der Zeitgestalt der Wiederholung, wird nun jener Prozess beschrieben, um im Anschluss die Besonderheit dieser Aufnahmepraxis hervorzuheben, die sich mit der Verbreitung der galvanischen Tonträger-Vervielfältigung 1902 änderte.

Das Aufnehmen von Musik war eine Wissenschaft, die nach dem Prinzip – gesprochen im heutigen Jargon – ‚Trail and Error‘ arbeitete,<sup>182</sup> was sich zwischen den Zeilen der bereits erwähnten *Columbia* Werbung im *Phonogram* ablesen lässt.<sup>183</sup> Nach Feaster war demnach der Begriff des Studios eher selten anzutreffen; stattdessen bezeichnete man in den 1890er und 1900er Jahren den Aufnahmeraum als ‚recording labor‘. Die Aufnahmeleitung hatten sogenannte „recorders“<sup>184</sup>, die Toningenieure der damaligen Zeit, inne.<sup>185</sup> Stefan Gauß schreibt in *Nadel, Rille, Trichter* zwar über die

---

<sup>179</sup> Millard 2005, S. 82.

<sup>180</sup> Wicke bezieht diesen Frequenzbereich auf Aufnahmen nach 1902, (Vgl. Wicke 2008, S. 1ff) weshalb das genannte Frequenzfenster in Bezug auf die Tonkonserven, die in dieser Arbeit besprochen werden, kritisch zu betrachten ist. Nichtsdestotrotz wird daran deutlich – und darum soll es hier gehen –, dass der Frequenzbereich äußerst klein ist.

<sup>181</sup> Vgl. Millard 2005, S. 81; vgl. Wicke 2008, S. 5; vgl. Taylor/ Katz/ Grajed 2012, S. 14.

<sup>182</sup> Vgl. Feaster 2007, S. 148.

<sup>183</sup> Vgl. *The Phonogram* Okt. 1891, Werbung ohne Seitenangabe; Anm.: „To get the best results in recording music is a difficult art, requiring an immense amount of patience and costly experimenting.“ (Ebd.).

<sup>184</sup> Millard 2005, S. 80.

<sup>185</sup> Vgl. ebd.; vgl. Feaster 2007, S. 155; Anm.: Als einen Experten unter den Tontechnikern nennt Feaster „Victor Emerson, described in 1898 as ‚well-known for his skill in the art,‘ namely ‚the art of securing records,‘ to which he was said by then to have devoted years of study.“ (Feaster 2007, S. 155).

Kulturgeschichte des Phonographen in Deutschland, doch trifft das Profil, das vom *Recorder* erwartet wurde, auch auf den amerikanischen Kulturkreis zu, nicht zuletzt wegen der gleichen Funktionsweise der Technologie:

Vom Tontechniker wurde die Ausnutzung und Beherrschung aller Aspekte verlangt, die den Klang der Aufnahme bestimmen, um die Tonquelle den Bedingungen des Aufnahmeapparats gemäß zu formen. Dazu zählten die akustischen Eigenschaften des Aufnahmeapparats, die Zahl und Positionierung der Musiker und Sänger vor dem Trichter, das Arrangement und die Umarbeitung des Notenmaterials sowie die Beherrschung der Aufnahmeapparatur. Der Aufnahmeschalltrichter musste zweckmäßig gewählt werden, und der Techniker hatte zu prüfen, ob die Membran auf die Töne reagierte. Er kontrollierte die Wirkung der Umdrehungsgeschwindigkeit einer [...] Walze auf den Schneidevorgang in Abhängigkeit vom Tonumfang der Aufnahme und ob die in den Tonträger geschnittenen Furchen später auch hörbar sein würden.<sup>186</sup>

Folglich oblag die Ökonomie mit der Zeit dem Verbundsystem ‚Unternehmen-Musiker‘; die zeitachsenmanipulative Kontrolle jedoch, befand sich in der Hand des Tontechnikers. Dieser gab nicht nur vor, welche akustischen Laufzeiten auf dem Zylinder Platz fanden, sondern auch wie diese organisiert wurden. Demnach wird bereits zu Beginn der Aufnahme die rpm, orientiert an der Länge und dem Frequenzspektrum des musikalischen Werkes, festgelegt. Während bislang unklar ist, mit welcher Geschwindigkeit die frühen Wachszylinder (1887–1894) wiedergeben wurden, informierte eine mitgeschickte und einzuhaltende Notiz die Betreiber der (Münz)Phonographen, wie schnell die „Brown Wax Cylinders“<sup>187</sup> (1895–1901) abzuspielen waren.<sup>188</sup> Aufgrund fehlender einheitlicher Standards variiert diese allerdings zwischen 120–160 rpm.<sup>189</sup> Nichtsdestotrotz lässt sich vermuten, dass auch bei den frühen Wachzylindern eine derartige Notiz beigefügt wurde – inwieweit dieser Folge geleistet wurde, bleibt jedoch im Verborgenen.

Das Aufnehmen an sich war – im Sinne Katz’ – ein rein mechanisches Verfahren, orientiert an den möglichen akustischen Ereignissen und den Gesetzen des Phonographen.<sup>190</sup> Der Schalltrichter des Aufnahme-Phonographen verstärkt die eintreffenden Schallereignisse und gibt diese über die mit Nadel bestückte Membrane an die Wachswalze ab. Während schwache akustische Signale sich auf dem Weg in die Walze verlieren, dringen zu laute Signale bis an den materiellen Rand des Zylinders vor und machen diesen unbrauchbar:<sup>191</sup> „Too loud a recording made the diaphragm vibrate rapidly, causing ‚blasting‘ on the playback, which distorted the sound.“<sup>192</sup> Ebenso entscheidend sind die Laufzeiten der Signale, sprich die Frequenzen. Demnach verhindert die Trägheit der Mechanik des Phonographen das Aufzeichnen schneller Schallwellen, also der höheren Frequenzen, während sich für die tiefen Frequenzen

---

<sup>186</sup> Gauß 2009, S. 176.

<sup>187</sup> UCSB Cylinder Audio Archive (a).

<sup>188</sup> Vgl. ebd.; vgl. UCSB Cylinder Audio Archive (b).

<sup>189</sup> Vgl. UCSB Cylinder Audio Archive (a); vgl. UCSB Cylinder Audio Archive (b).

<sup>190</sup> Vgl. Katz 2010, S. 43.

<sup>191</sup> Vgl. Millard 2005, S. 80.

<sup>192</sup> Ebd.



kein Platz auf der Walze findet, in Folge ihrer längeren Signallaufzeit.<sup>193</sup> Deshalb waren die frühen Phonographen „unable to reproduce certain sounds, especially the sibilants or 'S' sounds“ sowie „soft sounds of string instruments, such as the cello and violin [...]“. <sup>194</sup> Aus diesem Umstand ergab sich eine Instrumentierung der Kompositionen, die sich nach den technologischen Bedingungen des Aufnahme-Phonographen richtete: „In early recordings, the double bass was often replaced by the tuba, and drummers were apt to eschew the skins for the more focused sound of woodblocks and cowbells.“<sup>195</sup> Wie die Instrumente, so musste sich auch die menschliche Gesangsstimme dem Phonographen beugen, weshalb grundsätzlich „[p]owerfull tenor voices“<sup>196</sup> auf frühen Aufnahmen zu hören sind.<sup>197</sup> „The early recording machines could not adequately record either the high or the low ends of the vocal range: both sopranos and basses awaited improvements in recording technology with tenors, baritones, and contraltos made recorded history.“<sup>198</sup> Ausschlaggebend war letztlich, dass die gewählten Instrumente und Gesänge möglichst im Frequenzbereich des Phonographen operierten sowie mit entsprechender Lautstärke, damit das akustische Ereignis sich in die Wachswalze einschreiben konnten. Während Andre Millard behauptet „recorders chose volume over quality, because it was the strength of the voice that powered the stylus to cut the wave form into wax“<sup>199</sup>, verweist Marsha Siefert auf „fidelity over volume“<sup>200</sup> – am Ende trifft beides zu und summiert sich zu einem Ganzen: Denn entscheidend war, dass die akustischen Signale, ausgehend von den Instrumenten und Kehlen der Musiker, ihren Weg auf den Zylinder fanden und schließlich mittels Münzphonographen gleichursprünglich abgegeben werden konnten.

*Fidelity over volume* meint hier nichts anderes, als dass das Hauptaugenmerk auf der exakten Reproduktion der Aufnahmesession – im Sinne der Gleichursprünglichkeit – lag und weniger auf der möglichst lauten Wiedergabe des Aufgenommenen.<sup>201</sup> Es fokussiert also primär die Wiedergabe des akustischen Ereignisses, „die technische Reproduktion“ des Moments der Aufnahme „als eine in der Zeit strukturierte Aktion, nur eben in einer durch Apparate vermittelten Form. Die Klangqualität selbst ist dafür sekundär [...]“. <sup>202</sup> In diesem Sinne bezieht sich ‚Fidelity‘ vor allem auf eine ‚rhythmiktreue‘ Wiedergabe. Sterne zufolge orientierten sich die frühen Phonographen „around an aesthetic of transparency“<sup>203</sup> und weniger um die der Klangtreue, im Sinne von ‚High Fidelity‘:

---

<sup>193</sup> Vgl. Millard 2005, S. 80.

<sup>194</sup> Ebd.

<sup>195</sup> Katz 2010, S. 45.

<sup>196</sup> Kenney 1999, S. 40.

<sup>197</sup> Vgl. ebd.

<sup>198</sup> Ebd., S. 45

<sup>199</sup> Millard 2005, S. 81.

<sup>200</sup> Siefert 1995, S. 425.

<sup>201</sup> Vgl. ebd.; vgl. Sterne 2003, S. 221f; Anm.: „The very choice of the term *fidelity* (first applied to sound in 1878) indicates both a faith in media and a belief in media that can hold faith, a belief that media and sounds themselves could hold *faithfully* to the agreement that two sounds are the same sound.“ (Sterne 2003, S. 221f).

<sup>202</sup> Wicke 2008, S. 5.

<sup>203</sup> Sterne 2003, S. 261.

„[T]he concept as we are likely to understand it today is far removed from the concept as it was understood at the turn of the twentieth century. At that moment, a precise technical definition of *sound fidelity* was simply unavailable.“<sup>204</sup> Stattdessen sollte die Technologie möglichst unauffällig während ihres Vollzugs bleiben,<sup>205</sup> also aus heutiger Perspektive einen möglichst hohen Signal-Rausch-Abstand besitzen.<sup>206</sup> „The goal was to eliminate the tones of the machine except for those deemed preferable and, therefore, labeled *transparent* (or, more likely, *easier to ignore*).“<sup>207</sup> Nichtsdestotrotz blieb das Eigenrauschen des Mediums, „the whirl of a motor and the scratch of a reproducer point against wax“<sup>208</sup>, weiter bestehen.

*Volume over quality* bezieht sich hingegen auf die Signal-Stärke, also den Schalldruck, der vom Instrument oder der Kehle ausging.<sup>209</sup> Dabei war die Qualität im Vergleich zur Kraft des Schalldrucks, der Lautstärke, zweitrangig. Der Fokus lag hier auf der Aufnahme. Die eingehenden akustischen Signale blieben demnach während der Aufnahme in einem möglichst niedrigen und konstanten Schalldruck-Bereich, der jedoch ausreichte, um sich in die Wachswalze einzugraben. Dadurch sollte das Zerstören der Walze sowie unerwünschte Nebengeräusche zum Zeitpunkt des Abspielens minimiert werden.<sup>210</sup> Aufgrund der Technologie, die rein mechanisch funktionierte, wurde die Lautstärke der einzelnen Instrumente und Stimmen über die Entfernung zwischen Musikern und Aufnahme-Hörnern gemischt, so der *Phonogram* 1891:

The distance at which the players or singers stand from the horns depends upon the volume of sound produced. A cornet player, doing a solo, stands ten feet away, and even thus the notes are apt to be so loud and piercing to the ear, when reproduced by the phonograph, as to be positively painful.<sup>211</sup>

Das Signal musste dabei möglichst konstant in einem definierten Lautstärkebereich changieren, um sich erfolgreich in die Tonkonserve graben zu können.<sup>212</sup> Übersteuerte das Signal, also überschritt dieses die technische Möglichkeit des Einschreibens, kam es zu unerwünschten Störgeräuschen: „One of the most common defects encountered in audicular phonograms of that period was ‚blasting,‘ distortion produced by sounds that overpowered the recording diaphragm.“<sup>213</sup> Folglich bietet sich hier eine Erklärung für die derartig leisen Aufnahmen an, die lediglich mittels Gummischläuchen gehört

---

<sup>204</sup> Sterne 2003, S. 222.

<sup>205</sup> Vgl. ebd., S. 261.

<sup>206</sup> Der Signal-Rausch-Abstand oder Signal-to-Noise Ratio (SNR) ist der Abstand zwischen Signal und dem Eigenrauschen des Mediums, welches im Vollzug entsteht und in dB gemessen wird. (Vgl. Millard 2005, S. 203).

<sup>207</sup> Sterne 2003, S. 269.

<sup>208</sup> Gitelman 2006, S. 50.

<sup>209</sup> Vgl. Millard 2005, S. 81.

<sup>210</sup> Vgl. ebd., S. 80; vgl. Katz 2010, S. 45.

<sup>211</sup> *The Phonogram* Jan. 1891, S. 7.

<sup>212</sup> Vgl. Feaster 2007, S. 159.

<sup>213</sup> Ebd., S. 165.

werden konnten.<sup>214</sup> Das ‚blasting‘ wirkte sich wiederum auf das Klanggeschehen aus, insbesondere auf das der Stimmen, die im Aufnahmeprozess geradezu deformiert wurden. Deutlich zu hören ist dies bei dem Titel *Just one girl* (1898): Wegen der konstanten Lautstärke der Stimme ist sie als Schreien oder Brüllen zu vernehmen und verdeutlicht, was mit *volume over quality* gemeint ist. Ein weiteres Beispiel bietet die Strohgeige (1899), die aufgrund ihrer Bauweise den Schall in Richtung Aufnahmegerät wirft und sich dadurch im Vergleich zu anderen Instrumenten auf der Walze stärker durchsetzen konnte.<sup>215</sup> Ihr metallisches Klanggeschehen ist auf der Aufnahme nicht von einer herkömmlichen Geige zu unterscheiden, was vermutlich am geringen Frequenzbereich lag, die der Phonograph abbilden konnte. Wie bereits beschrieben, wurden folglich Instrumente und deren Spielart zugunsten des Phonographen, nach Frequenz und Lautstärke, ausgewählt.

Nachdem sich der technischen Bedingungen der Aufnahme angenommen wurde, wird nun der Prozess vor der Galvanotechnik beschrieben, um die Besonderheit dieses historischen Moments hervorzuheben. Denn das Aufnehmen vor der kommerziellen Nutzung der Galvanotechnik war zugleich das einzig brauchbare Verfahren zur Herstellung und Vervielfältigung von Tonträgern, die allesamt Unikate waren. Der *Phonogram* beschreibt im Januar 1891 den Ablauf einer von der Wiederholung geprägten Aufnahme wie folgt:

Each phonograph being supplied with a smooth and fresh cylinders of wax, the expert in charge shouts into each horn separately the title of the piece to be played. When he has done this the electric motor is turned on again, the cylinders revolve beneath the recording needles, the band starts up at a signal and the music pours into the big trumpets until each cylinder is as full of sound impressions as it can hold. Then expert holds up his finger and the band comes to a full stop at the end of the next musical phrase. The full cylinders are taken off the instruments and put aside in pasteboard boxes, and fresh ones are put on. After the title of the next piece has been shouted into each horn, the band starts up again at the signal and the process is repeated. Now and then, if there is a little space left at the end of the cylinders, the band indulges in a wild burst of applause, stamping and shouting in approbation of its own performance. This passes for demonstration by a supposititious audience, of course, when one hears the phonograph reproduce it.<sup>216</sup>

Wie bereits beschrieben, positionierte sich eine Kapelle, wie etwa die *U.S. Marine Band*, um die bis zu zehn laufenden Aufnahme-Phonographen (*Abb. 3*) und spielte über Stunden ein und dieselbe Komposition ein, um der Nachfrage an Zylindern gerecht zu werden – die Zeitgestalt der Wiederholung lässt grüßen.<sup>217</sup> Jeder einzelne Zylinder unterschied sich durch die eingesprochene Ansage des Tontechnikers – die zwar

---

<sup>214</sup> Vgl. Gitelman, S. 47; Anm.: Der Auswirkung des Hören via Kopfhörer widmet sich das Kapitel *Hörkultur*.

<sup>215</sup> Vgl. Taylor/ Katz/ Grajeda 2012, S. 24; Anm.: Strohgeige: „Patented in 1899 by Augustus Stroh, the instrument dispensed with the wooden body of the violin, replacing it with a conical metal horn; a second smaller horn pointed toward the musician's left ear [...]“ (Ebd.).

<sup>216</sup> *The Phonogram* Jan. 1891, S. 6.

<sup>217</sup> Bei der Aufnahme der *U.S. Marine Band* handelte es sich um eine kleinere Version der Band. Aufgrund der technischen Bedingungen des Phonographen war nicht die ganze Kapelle zur Aufnahme anwesend. (Vgl. Feaster 2007, S. 156f; vgl. Kenney 1999, S. 29).



Abb. 3: Aufnahme der *U.S. Marine Band* um 1891.

inhaltlich gleich war, jedoch auf Signalebene einmalig.<sup>218</sup> Darüber hinaus bilden die Aufnahmen aufgrund der differenten Positionen der Phonographen jeweils unterschiedliche Frequenzbereiche ab – zumindest theoretisch waren damit die bespielten Walzen grundlegend einzigartig.<sup>219</sup> Vergleicht man nun die Aufnahme-Situation vor der Galvanotechnik mit der danach, so fällt zunächst auf, dass letztere nur noch einen einzigen Trichter zur Aufnahme nutzte. Zwar blieb die Positionierung der Musiker weiterhin von entscheidender Bedeutung, doch der Phonograph selbst wurde aus dem Studioraum verbannt und war somit nicht mehr Teil der Aufnahme.<sup>220</sup> Grund dafür war vermutlich der unerwünschte Krach, der von der Vielzahl an Phonographen ausging und zuvor in Kauf genommen wurde, um der Zylinder Nachfrage nachkommen zu können. Gestärkt wird diese Vermutung durch einen Artikel des *Phonoscope* aus dem Jahre 1898: „During the recording process no talking, singing or other noises should be allowed on part of the bystanders as the Phonograph will record them and they cause imperfections in the records when reproduced.“<sup>221</sup>

Die Möglichkeit sich letztlich nur noch auf einen Aufnahme-Phonographen konzentriert zu können, war zum einen die Folge der Nutzung des galvanischen Verfahrens zur Duplikation der bespielten Tonträger. Dadurch war es nicht mehr nötig, dass sich die Musiker um eine Vielzahl von Phonographen versammelten. Der Schwerpunkt der Aufnahme verlagerte sich von Quantität zu Qualität: „Die neue Form

<sup>218</sup> Vgl. Gelatt 1954, S. 47.

<sup>219</sup> Laut dem *Phonogram* ergab sich eine zehnprozentige Fehlerquote. Am Ende standen nur 90% der aufgenommenen Zylinder zum Verkauf bereit.(Vgl. *The Phonogram* Jan. 1891, S. 6).

<sup>220</sup> Vgl. Kenney 1999, S. 41.

<sup>221</sup> Zitiert nach *Phonoscope* Jan. 1898 in: Feaster 2007, S. 156.

der Öffentlichkeit, hervorgerufen von den Phonoobjekten<sup>222</sup>, und die wirtschaftlichen Strukturen der Tonträgervermarktung, wirkten als Zwang zur Perfektion auf die Künstler ein.“<sup>223</sup> Geprägt von der Zeitgestalt der Wiederholung der vorausgegangenen Musikrezeption und -produktion, bildete sich eine Erwartungshaltung der Perfektion bzgl. der Tonaufnahmen, die durch die Galvanotechnik besser befriedigt werden konnte.<sup>224</sup> Folglich läßt sich abschließend vorschlagen, dass – unter Berücksichtigung der ökonomischen Faktoren – vor dem galvanischen Verfahren der Tonträger-Vervielfältigung das Prinzip *Quantität vor Qualität* entscheidend für die Aufnahme war, was sich ab 1902 umkehrte.

Die Aufnahme als solche wurde bis 1902 durch die Zeitgestalt der Wiederholung bestimmt; begründet auf der Nachfrage der Zylinder für den Münzphonographen. Erst das galvanische Verfahren sprengt die metaphorische Kette zwischen Musikern und Coin-in-the-Slot Machine und damit ebenso die an den Markt gebundene Aufnahmepraxis, die zugleich die Vervielfältigung der Tonträger darstellte. Dieses historische Moment, die Einwirkung des wiederholten Abspielens des Tonträgers, provoziert durch den Münzphonographen, auf den Aufnahmeprozess des Recording-Phonographen, also die direkte Verbindung zwischen der Zeitgestalt des Mediums und den Künstlern, bleibt damit – vermutlich – einzigartig innerhalb der Geschichte der populären Musikwissenschaft.

---

<sup>222</sup> Gauß verwendet den Begriff des Phonoobjekts, um sich von den Markennamen der Unternehmen abzugrenzen und meint damit alle Maschinen zur Aufnahme von Klang, wie etwa Phonograph und Grammophon. (Vgl. Gauß 2009, S. 13f, Anm. 9).

<sup>223</sup> Gauß 2009, S. 186.

<sup>224</sup> „The phonograph focused everything on the recording artist’s voice, timing, and an accurate recollection and pronunciation of lyrics.“ (Kenney 1999, S. 41).

# Leisure & Amusements

---

## Die Gestalt der Freizeit

Es war die Zeit des wirtschaftlichen Umbruchs; die radikale Transformation von der „premodern American economic structure“<sup>225</sup> (1843–1893) hin zur „mature industrial society“<sup>226</sup> (1894),<sup>227</sup> innerhalb derer sich der Münzphonograph entfaltete. Während sich die Kultur von den amerikanisch-viktorianischen Werten entfernte und mit der Wirtschaft weiter wuchs,<sup>228</sup> fiel der nach Geld trachtende, einst beliebte Münzphonograph zurück und wurde schließlich durch die günstigen Home-Modelle verdrängt:

As early as 1886, Edison introduced a sturdy cylinder model intended for home use [...] selling for \$20. This stimulated Columbia to market a take home ‚Eagle‘ cylinder model one year later selling for only \$10 [...]; and so the phonograph began its nearly 100-year history as a constantly changing form of home entertainment.<sup>229</sup>

Technologisch im Kern zwar identisch – beide beherbergen einen Phonograph als Herzstück –, sind sie in ihrer Ästhetik<sup>230</sup> grundverschieden. Der automatische Phonograph wollte bezahlt werden; als Gegenleistung spielte er unkontrolliert – im

---

<sup>225</sup> Gutman 1973, S. 555.

<sup>226</sup> Ebd., S. 540.

<sup>227</sup> Vgl. ebd., S. 540, 555.

<sup>228</sup> Vgl. Sterne 2003, S. 192; vgl. Peiss 1986, S. 7; vgl. Erenberg 1984, S. xii, 61; vgl. E. P. Thompson in: Gutman 1973, S. 556; Anm.: „There is no such thing as economic growth which is not, at the same time, growth or change of a culture [...]“ (E.P. Thompson in: Gutman 1973, S. 556).

<sup>229</sup> Kenney 1999, S. 28; Anm.: Edison wirbt 1897 für den bezahlbaren Phonographen wie folgt: „There is no family so poor that it cannot buy a talking machine.“ (Edison zitiert in: Millard 2005, S. 54.). Obwohl der Preis sich nach Katz gegenüber dem von Kenney erwähnten unterscheidet, zeigt sich Eindrucksvoll, dass im Verlauf der Zeit der Preis der Home-Modelle weiter fiel: „[T]he price of the Edison ‚Home‘ phonograph fell to \$40 by the spring of 1896, and by 1900 anyone with a Sears, Roebuck catalog could order ‚The Wonderful Home Graphophone‘ for \$5.“ (Katz 2010, S. 60).

<sup>230</sup> Bei der „Ästhetik hat es nicht mit einer Präparation von Qualität zu tun, sondern mit der Konstituierung einer Seinsart, einer Gegenstandsart [...]“ (Bense, S. 136).

Sinne der beschnittenen Zeitachsenmanipulation – ein durch die junge Tonträgerindustrie zuvor determiniertes Musikstück ab. Lediglich die Möglichkeit der Wiederholung war gegeben, wenn erneut bezahlt wurde. Nichtsdestotrotz war es die Coin-in-the-Slot Machine, die als Unterhaltungsapparat das nach Arbeit strebende Image des Diktierphonographen verdrängte und damit dem Phonographen die Türen – im wahrsten Sinne – für den Einzug in die privaten Gemächer der Gesellschaft öffnete.<sup>231</sup> Im Folgenden soll zunächst die soziokulturelle Gestalt der Freizeit erläutert werden, um den Weg zum Kapitel *Der Münzphonograph als Freizeitgestalt(ung)* zu ebnen.

Fragt man nach der kulturellen Zeitgestalt des Münzphonographen, so setzt dessen technologische Funktionsweise zumindest einen Anfang zur Beantwortung dieser Fragestellung. Als gegen Bezahlung in Gang gesetztes Abspielgerät, das lediglich die Zeit verwaltet und nach einem offenen Ohr verlangt, fällt die Nutzung der Coin-in-the-Slot Machine – im Grunde – ins Wesen einer Zeit, „*in der man tun und lassen kann, was einem Spaß und Freude macht*“<sup>232</sup>, der Freizeit. Für Kathy Peiss ergibt sich diese aus der Umgestaltung von Arbeit und Zeit, provoziert durch neue wirtschaftlich orientierte Entwicklungen:<sup>233</sup> „Under industrial capitalism, leisure has come to be perceived as a realm of autonomy and choice, a sphere of life separate from the obligations of the workplace.“<sup>234</sup> Doch damit ist einzig ein zeitlicher Rahmen geschaffen, dessen Gestalt sich jedoch erst im Vollzug zeigt. Denn auch wenn bis heute die „Freizeit [...] eine Zeit [ist], in der man für etwas frei ist“<sup>235</sup>, so war doch ihre Wesensart zwischen 1889–1896 eine andere. Damit jene Gestalt der Freizeit erarbeitet werden kann, muss zunächst geklärt sein, wessen Freizeit mit der Funktion des Münzphonographen gestaltet werden wollte.

Die Nickel-in-the-Slot Machine war im Grunde eine urbane Erscheinung, die sich laut Kenney zunächst an öffentlichen und vielbesuchten Orten befand,<sup>236</sup> wie etwa „train stations, ferry boat landings, trolley waiting rooms, shopping districts, carnivals, circuses, amusement parks, hotels, lunch rooms, cafes, and saloons – semipublic places that did not collect an admission charge.“<sup>237</sup> Auch wenn das Vaudeville Theater nach Robert M. Lewis zwischen den 1880er–1910er Jahren die populärste Unterhaltungsform in den USA darstellte,<sup>238</sup> so verleiht Kenney der Coin-in-the-Slot Machine einen

---

<sup>231</sup> Vgl. Gitelman 2006, S. 46.

<sup>232</sup> Opaschowski 2008, S. 35; Anm.: Das Zitat ist im Originalen ebenso kursiv.

<sup>233</sup> Vgl. Peiss 1986, S. 4.

<sup>234</sup> Ebd.

<sup>235</sup> Opaschowski 2008, S. 35.

<sup>236</sup> Vgl. Kenney 1999, S. 25; Anm.: Entsprechend Nasaw, wurde der Phonograph – jedoch nicht der Münzphonograph – außerhalb der Großstädte wieder auf der Bühne ausgestellt: „By the 1890s, the lecture-hall – or lyceum – circuit had grown in size and profitability until it had become a viable alternative to the vaudeville and live theater circuits. [...] The phonograph, properly exhibited, was an ideal ‘attraction’ on the lecture circuit because it was as entertainment as it was educational.“ (Nasaw, S. 127f) In Kleinstädten, wo Münzphonographen laut Kenney beispielsweise in „drug store[s]“ anzutreffen waren, versprühte das Hören über jenen automatischen Phonographen ein „enticing and glamorized advertisement[] for the cheap amusements of urban street life.“ (Kenney 1999, S. 43).

<sup>237</sup> Kenney 1999, S. 25.

<sup>238</sup> Vgl. Lewis 2003, 315.

omnipräsenten Status.<sup>239</sup> Mit steigender Attraktivität der Coin-Ops, räumten Besitzer und Manager öffentlicher Gaststätten und Hotels den Münzphonograph-Betreibern kostenlosen Platz ein, in der Hoffnung, mehr Kundschaft in ihre Etablissements zu locken.<sup>240</sup> Bereits 1890 fanden sich in den Eingangshallen der führenden New Yorker<sup>241</sup> Hotels Münzphonographen zur Unterhaltung der Gäste.<sup>242</sup> In den darauf folgenden Jahren bildeten sich – wieder Kenney – um die Zentren des öffentlichen Nahverkehrs sogenannte „Phonographensalon[s]“<sup>243</sup> :<sup>244</sup> „These phonograph parlors solved the problem of having only one recording to offer and focused popular public attention on the phonograph as a glamorous auditory experience of commercialized popular music culture.“<sup>245</sup> Der Münzphonograph fand sich demnach an Orten wieder, die viel Kundschaft und so auch Geld versprachen, was insbesondere auf das urbanen Milieu zutraf.<sup>246</sup> Im Folgenden soll nun skizziert werden, welche sozialen Schichten ihre Münzen in den Schlitz der Unterhaltungsmaschine warfen.

Sterne führt den Erfolg des Geschäfts mit den Münzphonographen Mitte der 1890er Jahre – mit Verweis auf David Nasaw – auf „a larger, emergent, middle-class culture of public and semipublic entertainments“<sup>247</sup> zurück.<sup>248</sup> Während die „emerging professional-managerial class“ sich in den 1890er Jahren von der viktorianischen ‚Parlor Kultur‘<sup>249</sup> entfernte, übernahm die Mittelschicht jene Kultur: „The middle-class consumer culture that would provide the cultural, economic, and affective basis for building collections of recordings and extensive listening to prerecorded music was only just emerging as these machines became available.“<sup>250</sup> Zwar lässt sich hier ein Kurzschluss zwischen dem Phonographensalon und dem Parlor der middle-class

---

<sup>239</sup> Vgl. Kenney 1999, S. 27; Anm.: „At the outset, automatic phonograph owners or the persons who had leased such machines for \$125 a year (they could be purchased for \$250) rented the necessary space, sometimes by paying a percentage of the coin machine’s earnings to those who owned it.“ (Ebd., S. 25).

<sup>240</sup> Vgl. ebd., S. 25.

<sup>241</sup> Peiss und Erenberg zufolge, lässt sich New York als Vorreiter und Stellvertreter amerikanischer Großstädte betrachten. (Vgl. Peiss 1986, S. 9; vgl. Erenberg 1984, S. xii) „Of all the large industrial cities in the United States, New York – particularly Manhattan Island – seemed the most likely foundry of an emergent culture, given its cosmopolitan character and expansive leisure and entertainment industries. [...] As is the case today, turn-of-the-century New Yorkers were remarkably self-conscious about their city’s life, to the delight of historians.“ (Peiss 1986, S. 9). Es muss im Folgenden beachtet werden, dass die Arbeiten von Peiss und Erenberg sich lediglich auf New York beziehen.

<sup>242</sup> Vgl. Welch / Brodbeck Stenzel Burt 1994, S. 90.

<sup>243</sup> Papenburg 2012, S. 203.

<sup>244</sup> Vgl. Kenney 1999, S. 26.

<sup>245</sup> Ebd.

<sup>246</sup> Vgl. Sterne 2003, S. 201.

<sup>247</sup> Ebd.

<sup>248</sup> Vgl. ebd.

<sup>249</sup> „Whereas the parlor was a room in Victorian middle-class homes for formal presentation and the maintenance of family identity, where family albums and artwork would be combined with various styles of furniture and art to convey a certain identity to visitors and to family members themselves, the emergent consumerist middle class began in the 1890s to look on these practices as old-fashioned and sterile. Parlors largely populated with hand-crafted goods and family- specific cultural productions gave way in the early twentieth century to living rooms, which were considerably more informal in decor and arrangement and admitted more and more mass-produced goods.“ (Ebd., S. 204).

<sup>250</sup> Ebd., S. 204.



bilden,<sup>251</sup> doch wäre es fatal, die Hörschaft ausschließlich in dieser Schicht zu verorten. Betrachtet man den Preis, der für das zwei- bis dreiminütige Amusement einer Tonkonserve via Coin-Op gezahlt wurde, so wird klar, dass dieser für nahezu alle Klassen erschwinglich war. Auskunft über jenen Preis gibt die Bezeichnung des Münzphonograph selbst: „Penney in the slot“<sup>252</sup>, „Automatic One Cent Vaudeville“<sup>253</sup> oder ‚Nickel-in-the-Slot‘ verweisen auf 1¢ bis 5¢, die aufgebracht werden mussten, damit der automatische Phonograph seiner Arbeit nachging. Das Abspielen eines 5¢ teuren Coin-Ops kostete folglich ebenso viel wie ein Bier in einem Saloon oder betrug lediglich ein-fünftel bis -zehntel des Eintrittspreises einer Vaudeville Veranstaltung – deshalb auch die Rede von ‚Cheap Amusement‘.<sup>254</sup> Auch der *Phonogram* bezeichnet die Nickel-in-the-Slot Machine 1892 als ein Amusement für alle Gesellschaftsschichten:

One of the most remarkable facts connected with the musical phonograph is, that it has so quickly commended itself to popular taste and become, as it were, the friend of the people. We believe we may safely assert that there is not a city in the United States in which is not used, and the universal testimony with regard to the instrument is, that all classes of persons patronized it. Even the wary workman after toiling all day, snatches a few minutes to its strains ere he seeks his home.<sup>255</sup>

Nichtsdestotrotz merkt Gitelman an, dass immer wieder versucht wurde, den Münzphonographen auch ohne Bezahlung in Betrieb zu nehmen: „[S]aloon patrons amused themselves by ‚beating‘ the machine, by tying a string to a nickel, for instance, and pulling it back out of the slot.“<sup>256</sup> Sich der kulturellen Praxis des ‚beatings‘ bewusst, wirbt der *Phonogram* 1891 mit neuen Coin-in-the-Slot Phonographen. Demnach sollten die verbesserten Modelle eine illegale Inbetriebnahme verhindern: „An important feature of the new machine is that plugs, wads, buttons, etc., will not work, and only an exact counterfeit of a nickel in weight and size will operate the phonograph.“<sup>257</sup> Es liegt folglich nahe, sich der Freizeitgestalt der Arbeiterklasse<sup>258</sup> anzunehmen, da gerade diese – laut Peiss – nur Geld für die günstigen Amusements übrig hatte: „Since housing, food,

<sup>251</sup> Auf diesen Kurzschluss wird im nächsten Kapitel eingegangen.

<sup>252</sup> *The Phonogram* Jan. 1892, S. 25.

<sup>253</sup> Kenney 1999, S. 28.

<sup>254</sup> Vgl. Peiss 1986, S. 18, 144; vgl. Kenney 1999, S. 26; vgl. Erenberg 1984, S. 69; Anm. zu Vaudeville Eintrittspreis: „Vaudeville theater tickets ranged in price from ten cents to a dollar, with most seats costing twenty-five to fifty cents.“ (Peiss 1986, S. 144).

<sup>255</sup> *The Phonogram* Aug. & Sept. 1892, S. 181.

<sup>256</sup> Gitelman 2006, S. 49.

<sup>257</sup> *The Phonogram* Feb. 1891, S. 42.

<sup>258</sup> In dieser Arbeit wird lediglich die weiße Arbeiterklasse beschrieben, da – in Bezug auf den Münzphonographen – unklar ist, inwieweit Schwarze die Coin-Ops nutzten. Vermutlich hatten sie aufgrund der unzähligen Standorte Zugang zu den Münzphonographen. Ob der Zugriff ebenso gewährt wurde, lässt sich wegen der sozialen Distinktionen der damaligen Zeit nur schwer ausmachen und würde den Rahmen der Arbeit überschreiten. Nichtsdestotrotz gibt Erenberg einen Anhaltspunkt zur Richtigkeit dieser Hypothese: „From the late nineteenth century through World War I, men of all racial and class backgrounds found a lively round of entertainments and cheap amusements in the Bowery, Tenderloin, and Coney Island.“ (Vgl. Erenberg 1984, S. 21) Nach Katz hatten Schwarze schließlich mit den ersten Hausapparaten die Möglichkeit, Musik über einen Phonographen zu hören: „Thanks to the portability of the phonograph, African Americans were able to hear ‚that class of music‘ at home, bypassing public venues from which they were often barred.“ (Katz 2010, S. 60).

fuel, and clothing consumed most of their income, the working-class family as a unit could afford only the cheapest of amusements.“<sup>259</sup>

Es ist die aufkommende Lohnarbeit, die Einführung von Arbeitszeiten und die Rationalisierung des Arbeitsprozesses, die zum Auseinanderstreben von ‚Arbeit‘ und ‚Leben‘ führten.<sup>260</sup> „[T]his conception of leisure did not develop historically in the same way for both sexes. Women’s leisure does not fit neatly into a framework that ignores the ways patriarchal relations within the working class divided women and men’s lives and consciousness.“<sup>261</sup> Peiss behauptet demnach, dass anders als bei den Männern, junge berufstätige Frauen nach der Arbeit eher „commercialized recreation, such as dance halls, amusement parks, and movie theaters“<sup>262</sup>, aufsuchten.<sup>263</sup> In Folge der Neuorientierung der amerikanischen Kultur zwischen 1880–1920<sup>264</sup> entwickelten sich zwei differente Freizeitgestalten: neben der homosozialen findet sich nun eine junge heterosoziale Kultur.<sup>265</sup> „An important catalyst in this cultural process was the intensive commercialization of leisure, which defined recreation as a commodity, created new audiences, and profited by the selling of heterosocial culture.“<sup>266</sup> Mit Verweis auf Peiss, hebt Gitelman in diesem Zusammenhang die Relevanz des Münzphonographen hervor und da der Phonographensalon als ein Ausdruck dieser Entwicklung betrachtet werden kann, wird im Folgenden zunächst auf diesen Zusammenhang eingegangen.<sup>267</sup>

Die Freizeitgestalt der Männer fand nach Peiss hauptsächlich im homosozialen Raum statt, wie etwa in Saloons<sup>268</sup>, von denen sich respektierte Frauen distanzieren:<sup>269</sup>

[M]ale culture is most clearly revealed in the social practices of the saloon. [...] [S]aloons were defined primarily as homosocial worlds where men gathered to debate politics, commiserate over work and family obligations, and wrangle over sports. [...] Bars often encouraged rowdy behavior and vulgar language less acceptable in other areas of social life. [...] Within this homosocial world, rituals of ag-

---

<sup>259</sup> Peiss 1986, S. 12.

<sup>260</sup> Vgl. ebd., S. 4.

<sup>261</sup> Ebd..

<sup>262</sup> Ebd., S. 5.

<sup>263</sup> Vgl. ebd.; Anm.: Dabei ist zu beachten, dass diese jungen Frauen insbesondere „immigrants or daughters of immigrants“ (Ebd., S. 9) waren. „[They] lived in well-defined tenement districts, and labored for wages while unmarried, usually in factories, homes, and sales and service jobs.“ (Ebd.).

<sup>264</sup> Vgl. John Higham in: Peiss 1986, S. 6; vgl. Peiss 1986, S. 12; Anm.: Peiss gibt als Zeitraum der Veränderung 1880–1920 an, wobei sie klar macht, dass die entscheidende Entwicklung erst ab 1900 stattfand. (Vgl. Peiss 1986, S. 12).

<sup>265</sup> Vgl. Peiss 1986, S. 6.

<sup>266</sup> Ebd., S. 186.

<sup>267</sup> Vgl. Gitelman 2006, S. 48.

<sup>268</sup> „Saloons were customarily divided into sections – the barroom, with its long counter and stools, and the back room, containing tables and chairs and occasionally a music box or dance floor. It was unacceptable for respectable women to stand at the bar, and those who went unescorted into the back room ran the risk of being labelled prostitutes. By the 1910’s, however, women increasingly frequented saloons, particularly if they purveyed food as well as drink.“ (Peiss 1986, S. 28).

<sup>269</sup> Vgl. Peiss 1986, S. 28; Anm.: Peiss nennt weitere Beispiele für männlich dominierte homosozialen Räume: „Young working-class men had a long history of creating organizations for their own sociability. Militias and volunteer fire companies, for example, provided a structure for the bachelor subcultures of the mid-nineteenth century. By the 1890’s, gangs and social clubs had taken over this function. Certain forms of commercial recreation in the nineteenth century, such as pool halls, billiard parlors, and dime museums, were also identified with unmarried men, particularly the lodging-house population.“ (Ebd., S. 56).

gression and competition became important mechanisms for male bonding. The presence of widespread prostitution also defined saloons as male worlds. Vice investigations of the day provide ample evidence that respectable working-class drinking coexisted with soliciting in the back room.<sup>270</sup>

Frauen mieden aufgrund der potenziellen Gefahr der Schikanierung durch betrunkene Männern Saloons und das dazugehörige Areal,<sup>271</sup> weshalb davon ausgegangen werden kann, dass die Münzphonographen in solchen Etablissements lediglich von Männern in Betrieb genommen wurden. Folglich geht Gitelman davon aus, dass auch wenn der Münzphonograph dabei half eine heterosoziale Öffentlichkeit aufzubauen, er trotzdem männliche Assoziationen hervorrief.<sup>272</sup>

Des Weiteren beeinflussten die Privilegien der Männer die Freizeitgestalt des weiblichen Geschlechts:<sup>273</sup> „The patterns of men’s work, their rights to spending money, and their role in the political and economic life of working-class communities allowed the access to a public world of pleasure and relaxation.“<sup>274</sup> Demnach oblag die Verwaltung des Geldes den Ehemännern, weshalb für eine verheiratete Frau im Wesentlichen keine finanziellen Mittel für die selbstermächtigte Gestaltung der freien Zeit zur Verfügung standen.<sup>275</sup> Und im Grunde hatte sie auch keine:<sup>276</sup> „The scheduling of household chores, of cleaning, cooking, and child care, did not permit the clear differentiation between work and leisure experienced by most workingmen, whose labor was timed to the factory clock and the bosses’ commands.“<sup>277</sup> Selbst wenn Gitelman den Münzphonographen in einem für die Ehefrau zugänglichen, heterosozialen Raum verortet, wie etwa einem ‚Drug Store‘,<sup>278</sup> bleibt fraglich inwieweit die Maschine auch von jener in Betrieb genommen wurde.

Männer hatten folglich einen deutlich größeren Spielraum ihre Freizeit zu formen. Laut Peiss nutzen sie dafür 10% ihres wöchentlichen Einkommens,<sup>279</sup> welches bei einer täglichen Arbeitszeit von acht Stunden ca. bei 17\$ lag und die gesamte Familie versorgte.<sup>280</sup> Schon hier wird deutlich, dass der Erwerb eines Phonographen mit einem Verkaufspreis von 150\$–190\$ für die meisten Haushalte weit über den finanziellen Möglichkeiten lag.<sup>281</sup>

---

<sup>270</sup> Peiss 1986, S. 20f.

<sup>271</sup> Vgl. ebd., S. 26.

<sup>272</sup> Vgl. Gitelman 2006, S. 49.

<sup>273</sup> Vgl. Peiss 1986, S. 32; Anm.: Eine ausführliche Schilderung der homosozialen Kultur findet sich im ersten Kapitel von Peiss 1986.

<sup>274</sup> Ebd.

<sup>275</sup> Vgl. ebd., S. 24; Anm.: „Married women, however, received no spending money of their own. [...] Only after 1905, with the rise of the nickelodeon, did large numbers of working-class wives regularly enjoy commercialized forms of leisure [...].“ (Ebd.).

<sup>276</sup> Vgl. ebd., S. 25.

<sup>277</sup> Ebd., S. 22.

<sup>278</sup> Vgl. Gitelman 2006, S. 48.

<sup>279</sup> Vgl. Peiss 1986, S. 23.

<sup>280</sup> Vgl. ebd., S. 13, 15; Anm.: Es kann mit hoher Sicherheit davon ausgegangen werden, dass die hier – und später – genannten Zahlen aufgrund von Stadt, Beruf, etc. variieren. Sie dienen deshalb lediglich als Richtwert und sollen zum Verständnis beitragen, in welchem Preissegment sich der Münzphonograph ansiedelt.

<sup>281</sup> Vgl. Gelatt 1954, S. 49.

Neben der Ehefrau positionierte sich nun die junge unverheiratete Arbeiterfrau, die ihre Finanzen selbst verwaltete. Ihre Freizeitaktivitäten waren vor allem heterosozial orientiert,<sup>282</sup> „directed toward meeting men, dating, romance, and fun.“<sup>283</sup> Peiss geht sogar davon aus, dass die Transformation zur heterosozialen (Freizeit-)Kultur unter anderem von der Selbständigkeit der Frauen angetrieben wurde:<sup>284</sup>

The perception of leisure as a separate sphere of independence, youthful pleasure, and mixed-sex fun, in opposition to the world of obligation and toil, was supported by women's experience in the workplace. [...] Earning a living, an economic necessity for most young working-class women, was also a cultural experience organizing and defining their leisure activities.<sup>285</sup>

Grund für die heterosozial orientierte Freizeitgestalt(ung) war vermutlich das geringe Einkommen, welches noch 1910 unter dem Existenzminimum lag und sich bei einer 54 Stundenwoche lediglich auf 9–10\$ belief.<sup>286</sup> Kompensiert wurde das niedrige Einkommen schließlich durch den Kontakt zu den finanziell besser gestellten Männern: „Treating was a widely accepted practice, especially if the woman had a fiancé, or ‚steady,‘ from whom she could accept food, clothing, and recreation without compromising her reputation.“<sup>287</sup> Nichtsdestotrotz – oder vielleicht gerade deshalb – blieb der berufstätigen Frau ein Budget für ‚Cheap Amusements‘, wenn auch nur ein kleines und mühsam erspartes:<sup>288</sup> „After work, the self-supporting woman sewed and washed her own clothing, cooked meals, and prepared for the next workday. Such scheduling and scrimping often left little time or money for evening amusements [...].“<sup>289</sup> Peiss nennt in diesem Zusammenhang einen Etat von 10¢ pro Woche, die eine Frau in einem von ihr gewählten Beispiel sparte, in dem diese nach der Arbeit zu Fuß nach Hause ging, anstatt mit dem Bus zu fahren.<sup>290</sup> Auch wenn der ersparte Betrag kritisch zu betrachten ist, so zeigt der niedrige Satz trotz allem, dass gerade Münzphonographen eine bezahlbare Unterhaltungsform für Geringverdienende darstellten.

Lewis A. Erenberg zufolge gab es in den 1890ern – neben den separaten Leben von Ehemann und -frau – eine klare Trennung „between men and women, mind and body, and blacks and whites [...]“.“<sup>291</sup> Mit der „growing revolt against the formalism of the Victorian age“<sup>292</sup> begann sich schließlich in der selbigen Zeit ein neues Familienverständnis zu etablieren, ebenso wie eine neuartige urbane Kultur, die im

---

<sup>282</sup> Vgl. Peiss 1986, S. 61.

<sup>283</sup> Ebd.

<sup>284</sup> Vgl. ebd., S. 35.

<sup>285</sup> Ebd.

<sup>286</sup> Vgl. ebd., S. 43, 52; Anm.: Den niedrig angesetzten Lohn begründete der Arbeitgeber mit dem Argument, dass die weiblichen Arbeitnehmerinnen nur bis zur Vermählung im Beruf tätig blieben. (Vgl. ebd., S. 52).

<sup>287</sup> Ebd., S. 54.

<sup>288</sup> Vgl. ebd., S. 53.

<sup>289</sup> Ebd., S. 52f.

<sup>290</sup> Vgl. ebd., S. 53.

<sup>291</sup> Erenberg 1984, S. 23.

<sup>292</sup> Ebd., S. 51.

Schlepptau eine noch nie da gewesene Unterhaltungsindustrie mit sich führte.<sup>293</sup> Während Männer ihre Freizeit zunächst primär im homosozialen Raum erlebten, waren Frauen heterosozial orientiert und hatten weder Geld noch Zeit für eine vergleichsweise ähnliche Ausübung der Freizeit. Der Münzphonograph war in beiden Welten anzutreffen. In Abhängigkeit zu einem „recurring set of contingent social relations and social practices“<sup>294</sup> zeichnet er sich durch einen anpassungsfähigen Charakter aus:<sup>295</sup> In welchem auch immer gearteten kulturellen Raum sich die Coin-in-the-Slot Machine befand; technisch blieb sie gleich, doch ihre (Zeit-)Gestalt variierte aufgrund des Kontextes. Im Folgenden Kapitel soll sich nun des *Münzphonographen als Freizeitgestalt(ung)* angenommen werden. Dabei wird der Einfluss der aufstrebenden heterosozialen Freizeitkultur deutlich, die dem Coin-Op unter anderem dazu verhalf, vom Lückenbüßer zur eigentlichen Freizeitbeschäftigung emporzusteigen.

---

### Der Münzphonograph als Freizeitgestalt(ung)

Mit der ersten Maschine im ‚Palais Royal Saloon‘ 1889 beginnt die Ära des Münzphonographen und bereits im Folgejahr öffneten sich die Türen der „Exhibition Parlors of the Ohio Phonograph Company“ – und damit vermutlich ebenso die der ersten Phonographensalons überhaupt –<sup>296</sup>, wie der *Phonogram* 1891 berichtet: „The Cleveland room was opened to the public September 15, 1890, and the one in Cincinnati in the early part of November, 1890. Both are conducted in the same manner, and they have been successful from the very start.“<sup>297</sup> Ungeachtet der „Panic of 1893“<sup>298</sup> blieb der Münzphonograph beständig und obwohl die Auflage des *Phonograms* im selben Jahr stagnierte, versprach die Zeitschrift ihren Lesern noch 1892 – trotz harter wirtschaftlicher Zeiten – finanzielle Sicherheit durch die Slot-Machines.<sup>299</sup> „[D]espite the depression people still wanted to be entertained, and these machines met this need for only a nickel.“<sup>300</sup> Der Anfang vom Ende der Ära zeichnete sich 1896 ab, als sich die Wirtschaft stabilisierte und sich unter anderem durch die von Edison ins Leben gerufene

---

<sup>293</sup> Vgl. Erenberg 1984, S. 24.

<sup>294</sup> Sterne 2003, S. 182.

<sup>295</sup> Auch der Inhalt der Walze, sprich die Musik, spiegeln den wandlungsfähigen Charakter des Münzphonographen wieder. Nasaw beschreibt in diesem Zusammenhang einen inoffiziellen, männlich orientierten Tonträgermarkt: „In addition to [...] officially recorded cylinders, there was a developing underground market for cylinders that indulged the amusement fantasies of the rougher elements of male-only sporting crowd. To the dismay of phonograph company executives, ‚unscrupulous‘ exhibitors had to begun to record, collect, and exchange recordings of ‚jim-jam songs‘, profanities, vulgar conversations, and simulated sexual encounters.“ (Nasaw 1999, S. 125).

<sup>296</sup> Vgl. Kenney 1999, S. 26.

<sup>297</sup> *The Phonogram* Nov. & Dez. 1891, S. 248.

<sup>298</sup> Shearer 2008, S. 44; Anm.: „The Depression of 1893 can be seen as a watershed event in American history. It was accompanied by violent strikes, the climax of the Populist and free silver political crusades, the creation of a new political balance, the continuing transformation of the country’s economy, major changes in national policy, and far-reaching social and intellectual developments.“ (Whitten).

<sup>299</sup> Vgl. Millard 2005, S. 43; vgl. *The Phonogram* Aug. & Sept. 1892, S. 188; Anm.: Whitten zufolge zeichneten sich bereits 1892 Tendenzen der kommenden Depression ab. (Vgl. Whitten).

<sup>300</sup> Millard 2005, S. 43.

*National Phonograph Company* ein Markt für bezahlbare Home-Modelle aufbaute.<sup>301</sup> Nasaw zufolge verdrängte schließlich das ‚Mutoscope‘, welches 1897 den Markt erreichte, den Münzphonographen aus den öffentlichen Straßen, Lokalitäten und Parlors.<sup>302</sup> „[M]ost of the phonograph and kinetoscope parlors had closed their doors and sold their machines secondhand to ‚tenderloin‘ arcades and shooting galleries.“<sup>303</sup> Zusätzlich sorgten auch die von Kenney beschriebenen Stadtreformer für ein abruptes Ende der Münzphonographen: „Urban reformers [...] focused public attention on the potential dangers risked by unsupervised youth who hung around the nickelodeons and penny arcades pumping coins into kinetoscopes and coin-op phonographs and supposedly imbibing dangerously jaunty attitudes toward sex and violence.“<sup>304</sup> Damit konnte sich laut Jens G. Papenburg der Coin-Op nur kurzfristig behaupten, jedoch nicht anhaltend durchsetzen.<sup>305</sup> Nichtsdestotrotz blieb nach Sterne der Münzphonograph als bezahlbare Musikbox bis in die 1910er und 1920er Jahre weiter bestehen und wurde letztlich von der Jukebox 1927 abgelöst.<sup>306</sup> Zunächst soll nun der Münzphonograph anhand der Beschreibung der Phonographensalons als solche von den Coin-Ops differenziert werden, die an öffentlichen Orten standen, wie etwa „waiting rooms, saloons, vaudeville theaters, and movie houses of urban America [...]“.<sup>307</sup> Im Anschluss werden die kulturellen Zeitgestalten des Münzphonographen als die eines Lückenbüßers und die der eigentlichen Freizeitbeschäftigung differenziert und auf diese Weise etabliert.

Phonographensalons bestanden im Grunde aus einem mit Münzphonographen – und später auch Kinetoskopen –<sup>308</sup> bestückten Raum: „In each parlor are twelve automatic cabinets, containing phonographs, arranged around the side of the room, the announcement card of each giving the name of the particular selection which can be heard for that day.“<sup>309</sup> Nur durch Zentralisierung mehrerer Münzphonographen konnte den Hörer eine Selektion von Musik zur Verfügung gestellt werden.<sup>310</sup> Der *Phonogram* berichtet 1891: „Every morning a new series of cylinders are placed upon the machines, giving an entirely new programme [*sic*], except that certain popular, much-called-for records are kept constantly on exhibition to answer the recurring demands of the patrons of the parlors.“<sup>311</sup> Vom täglich wechselnden Programm; dem Austausch der

<sup>301</sup> Vgl. Feaster 2007, S. 153; Tschuck 2010, S. 8; Shearer 2008, S. 44.

<sup>302</sup> Vgl. Nasaw 1999, S. 133.

<sup>303</sup> Ebd.

<sup>304</sup> Kenney 1999, S. 43.

<sup>305</sup> Vgl. Papenburg 2012, S. 204.

<sup>306</sup> Vgl. ebd.; vgl. Sterne 2003, S. 201.

<sup>307</sup> Kenney 1999, S. 27.

<sup>308</sup> Das Kinetoskop war quasi das Pendant zum Münzphonographen, nur dass ersteres anstelle von Musik, bewegte Bilder zeigte. (Vgl. Nasaw 1999, S. 130) „The first kinetoscope parlor looked and functioned much like the phonograph parlors, with one important exception. In the phonograph parlors, admission had been free and the minimum price of entertainment had been five cents for two minutes of song. In the kinetoscope parlors, customers were required to buy twenty-five-cent tickets at the door, which entitled them to peer into the peepholes of five different machines.“ (Ebd.).

<sup>309</sup> *The Phonogram* Nov. & Dez. 1891, S. 248.

<sup>310</sup> Vgl. Papenburg 2012, S. 203; vgl. Welch/ Brodbeck Stenzel Burt 1994, S. 91.

<sup>311</sup> *The Phonogram* Nov. & Dez. 1891, S. 248f.

Zylinder und der damit verbundenen besseren Klangqualität der Tonkonserven, die – wie bereits beschrieben – bei mehrmaligem Abspielen an Deutlichkeit verloren; und dem zur jeder Zeit anwesenden Service-Personal, versprach man sich eine höhere Attraktivität gegenüber den ‚Single-Modellen‘<sup>312</sup>, die etwa in Saloons und an anderen öffentlichen Orten verbreitet waren.<sup>313</sup> Diesbezüglich schreibt der *Phonogram* 1891:

One secret of the great success of these Arcade parlors lies in the fact that patrons always get a good return for their nickels, as the cylinders are kept in adjustment by the attachment, the automatic machinery is well looked after, and there is plenty of change to be had in the shape of nickels, a supply being always ready when asked for.<sup>314</sup>

Während die tägliche Wartung der Single-Modelle, also die Reparatur funktionsbeeinträchtigter Coin-Ops, der Austausch von „worn-out cylinders“, aber auch das Entfernen von „variety of foreign objects – slugs, foreign currency, gum, pebbles –“<sup>315</sup> sowie das Säubern der Hörschläuche alle paar Tage, von den Betreibern an junge Männern übertragen wurde,<sup>316</sup> befand sich in den Parlors jederzeit Service-Personal, welches bei Störungen umgehend zur Stelle war.<sup>317</sup> Daraus lässt sich ableiten, dass die Münzphonographen der Parlors durch die ständige Präsenz eines Mitarbeiters deutlich gepflegter waren als die Single-Modelle. Für James L. Andem, Präsident der *Ohio Phonograph Company*,<sup>318</sup> war das Erscheinungsbild der gesamten Coin-in-the-Slot Machine von Bedeutung, da dieses die Kunden an die Gummischläuche zog: „Companies have found that the attractiveness of the cabinet itself draw the attention of parties to it, and in this way increases the revenue considerably over that received from ordinary, plain style of cabinet.“<sup>319</sup> Bereits hier zeichnet sich aufgrund von Lokalität und Service ein Unterschied der Münzphonographen ab, welcher nicht technischer Natur ist, sondern kultureller. Im Folgenden soll nun auf den Effekt eingegangen werden, der sich aus jener kulturellen Praxis, also dem Hören via Münzphonograph in einem Parlor oder beispielsweise in einem Saloon, ergibt. Anschließend wird aus diesem Effekt eine Konsequenz anhand eines Kurzschlusses zum Vaudeville Theater gezogen, um die kulturelle Zeitgestalt des Münzphonographen als Lückenbüsser und eigentlicher Freizeitbeschäftigung zu beschreiben.

---

<sup>312</sup> ‚Single-Modelle‘ bezeichnet hier alle automatischen Phonographen, die nicht in einem Phonographensalon standen. Auch wenn jene Maschinen zum Teil gruppiert anzutreffen waren, (Vgl. Millard 2005, S. 43) beschreibt die dazugehörige Literatur, dass die Musiktitel-Selektion lediglich in den Parlors gewährleistet war. Dies gilt es zu prüfen, jedoch bietet diese Arbeit keinen Raum dafür. Letztlich erscheint mir die Definition der Single-Modelle als verständliche Abgrenzung zu den Münzphonographen in den Parlors. Über mögliche Verbesserungsvorschläge wäre ich dankbar.

<sup>313</sup> Vgl. Nasaw 1999, S. 125; vgl. *The Phonogram* Nov. & Dez. 1891, S. 249; Anm.: Was mit den gewechselten und bereits angespielten Tonkonserven geschah, ließ sich im Zeitraum der Arbeit nicht in Erfahrung bringen.

<sup>314</sup> *The Phonogram* Nov. & Dez. 1891, S. 249.

<sup>315</sup> Kenney 1999, S. 25.

<sup>316</sup> Vgl. ebd.; vgl. Gitelman, S. 47.

<sup>317</sup> Vgl. *The Phonogram* Nov. & Dez. 1891, S. 249.

<sup>318</sup> Vgl. Kenney 1999, S. 25.

<sup>319</sup> Andem 1892, S. 95.

Das Upgrade des Images des Münzphonographen, wie Nasaw es bezeichnet,<sup>320</sup> eskalierte schließlich durch die Räumlichkeiten der Parlors als solche. Der *Phonogram* beschreibt 1891 die Phonographensalons der *Ohio Phonograph Company* schon nahezu glorifizierend:<sup>321</sup>

The parlors [...] are brilliantly lighted, each cabinet having an incandescent electric light hanging above it, bringing out plainly the likeness of Edison and the name of the selection to be heard, while the show window, also brilliantly lighted day and evening, gives an object lesson to the passer-by where he can see a motor phonograph of 1891 and compare it with a tin-foil phonograph of 1877.<sup>322</sup>

Deutlich wird hierbei die von Nasaw beschriebene Absicht der Parlor-Betreiber, die mit dem – im wahrsten Sinne des Wortes – ‚Highlighten‘ der Münzphonographen versuchten, den respektableren Teil der Stadtbevölkerung anzusprechen.<sup>323</sup> Dieser Effekt des gut ausgeleuchteten und von der Straße direkt einsehbaren Innenraums distanzierte die Phonographensalons von den zwielichtigen Etablissements, wie etwa den Saloons: „The show windows and lighting within signaled that these were establishments with nothing to hide. No one could be intimidated or frightened by the setting. No reputations would be risked by entering.“<sup>324</sup> Des Weiteren wurde mit Edisons Image selbst geworben, dessen Name das Schaufenster schmückt (*Abb. 4*) und nach Gauß quasi zum Markennamen des Phonographen gehörte – und vermutlich bis heute anhält.<sup>325</sup> Der Phonographensalon als solcher lässt sich mit dem der viktorianischen Mittelklasse vergleichen – zumindest dürfte hier das Herz der Interpretationsfetischisten höher schlagen.<sup>326</sup> Denn jene Mittelschicht präsentierte im Parlor formell ihre familiäre Identität, beispielsweise durch Photos und artifizielle Werke.<sup>327</sup> Betrachtet man nun den Innenraum der Parlors, baut sich dieser ähnlich dem der Mittelklasse auf: „a life-like portrait of the great inventor, Edison, looks upon the whole scene and in turn is looked upon by the crowd that gathers about the window.“<sup>328</sup> Wenn hier also der Frage nach einer Wiedererkennbarkeit der Phonographensalons nachgegangen werden soll, so scheint es, als sei Edison fester Bestandteil dieser gewesen – zumindest gilt dies für die Parlors der edisonnahen Companies, wie die der *Ohio*.

Das Image des Phonographensalons katapultierte folglich den Münzphonographen aus der kruden homosozialen, männlich dominierten Welt, in die der mixed-sex

---

<sup>320</sup> Vgl. Nasaw 1999, S. 126.

<sup>321</sup> Vermutlich ähnelten sich die Parlors grundsätzlich, weshalb die der *Ohio Phonograph Company* hier als allgemeingültig aufgefasst werden.

<sup>322</sup> *The Phonogram* Nov. & Dez. 1891, S. 249.

<sup>323</sup> Nasaw 1999, S. 127.

<sup>324</sup> Ebd., S. 126.

<sup>325</sup> Vgl. Gauß 2009, S. 13, Anm. 9.

<sup>326</sup> Vgl. Gitelman 2006, S. 48f; Anm.: „Groups of machines were sometimes gathered into ‚parlors,‘ their sponsors enticing female and male patronage by referring paradoxically to this public space as a kind of middle-class domestic sanctum [...]“ (Ebd., S. 48).

<sup>327</sup> Vgl. Sterne 2003, S. 203.

<sup>328</sup> *The Phonogram* Nov. & Dez. 1891, S. 250.



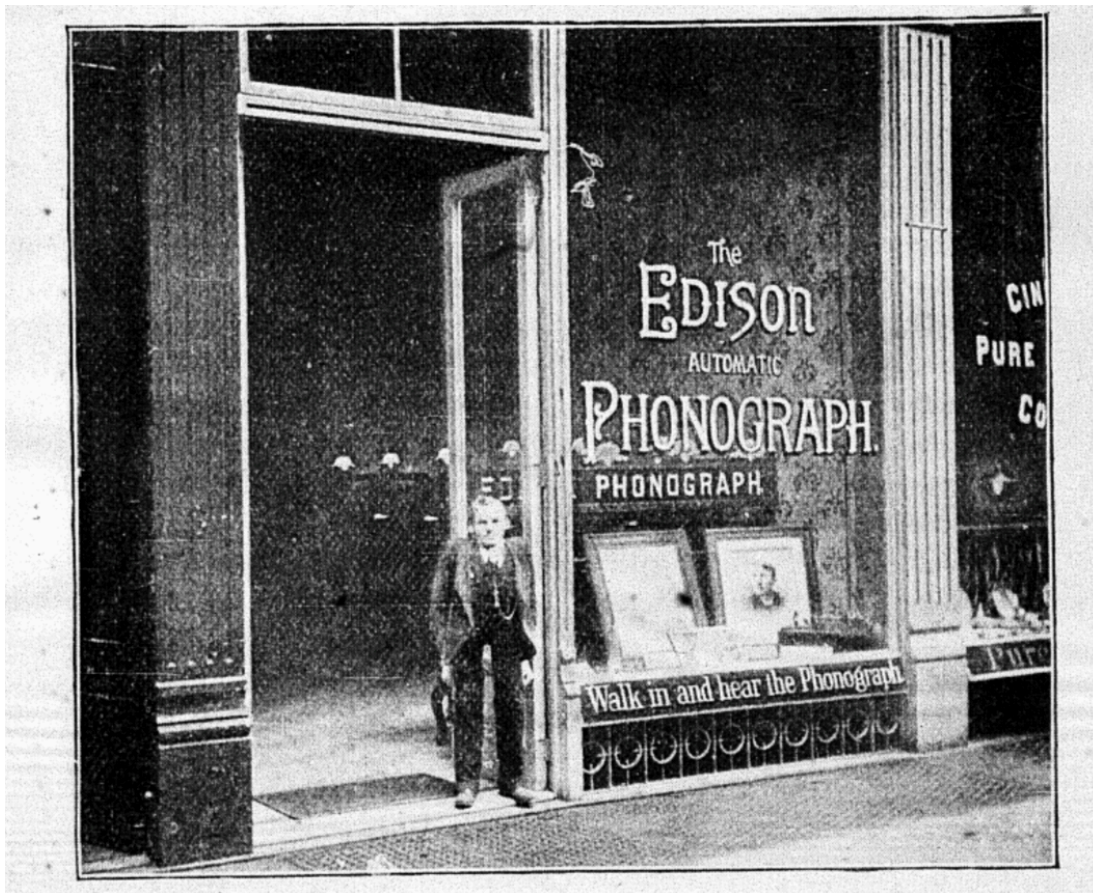


Abb. 4: Phonograph Parlor der *Ohio Phonograph Company* 1890.

heterosozialen. Ähnlich dem Vaudeville<sup>329</sup> Theater zeichnet sich hinter Erscheinungsbild und Aufbau des Parlors eine Verkaufsstrategie ab, die die Bewirtung beider Geschlechter – aber auch Familien – fokussierte und damit den Gewinn optimierte.<sup>330</sup> Selbst wenn das männliche Geschlecht als Besucher dominierte,<sup>331</sup> hält der *Phonogram* 1891 einen positiven Ertrag fest, der sich aus einer heterosozialen Atmosphäre ergibt: „Not infrequently a family party comes in, and *paterfamilias* finds that a dollar's worth of nickels is speedily consumed and is called upon to make a second investment before he leaves.“<sup>332</sup>

An dieser Stelle bilden sich nun zwei differente Zeitgestalten des Münzphonographen ab, auch wenn die Intension der Hörer unklar bleibt, also warum sie nun den Gang an den automatischen Phonographen machten. In diesem Zuge und mit Verweis auf Kenney, lassen sich die Single-Modelle als Lückenbüßer – im Sinne des kurzweiligen Zeitvertreibs – betrachten: „[T]he automatic phonographs were designed to attract and

<sup>329</sup> „Vaudeville's emphasis on purity and refinement for family audiences made it relatively immune from the controlling hands of the critics, however. [...] Because managers wanted to attract women and children, they usually compromised on sexuality and language, while the ritual of a this-worldly, materialistic, pleasurable life went undisturbed.“ (Erenberg 1984, S. 69).

<sup>330</sup> Vgl. Peiss 1986, S. 187; vgl. Nasaw 1999, S. 126; „Introducing novelties into nightclubs, amusement parks, and the movies, they transformed them into safe, controllable activities that could be sold to all classes.“ (Peiss 1986, S. 187).

<sup>331</sup> Vgl. Peiss 1986, S. 145.

<sup>332</sup> *The Phonogram* Nov. & Dez. 1891, S. 250.

provide entertainment to transient people who roamed the streets [...].“<sup>333</sup> Folglich meint die Zeitgestalt des Lückenbüßers eine Nutzung der Coin-in-the-Slot Machine im Zuge einer Aktivität, die bereits stattfindet oder noch stattfinden wird – quasi ein ‚Add-On‘ einer Freizeitaktivität. Demgegenüber positioniert sich nun der Münzphonograph als fokussierte Freizeitbeschäftigung, die nicht mehr als Beiwerk einer anderen Aktivität zu betrachten ist, wie etwa das Verbringen der freien Zeit im Saloon oder das Einkaufen in einem Drogeriemarkt, sondern vielmehr eine eigene Freizeitgestalt abbildet. Diese ist durch das bewußte Aufsuchen des Münzphonographen gekennzeichnet und primär im Phonographensalon angesiedelt. Neben dem Beispiel der Familie, die gemeinsam und vermutlich bewusst den Parlor aufsuchte, findet sich ein weiteres, in dem zwei Männer ihrer Freizeit im Parlor Ausdruck verleihen: „[T]he man of economical tendencies gratifies his love of music and his saving instincts by ‚going partners‘ with his friend and listening from one ear-tube while his friend takes the other on the same machine, pressing their unengaged ears to keep out unwelcome sounds.“<sup>334</sup>

Natürlich hängt die Zeitgestalt des Lückenbüßers oder die der eigentlichen Freizeitbeschäftigung nicht zwangsläufig mit dem Standort des Münzphonographen zusammen, da dieser auch bewußt an Bahnsteigen oder Saloons aufgesucht werden konnte oder der Gang in den Parlor sich als Überbrückung zu einem bevorstehenden Termin anbot – um nur eine Handvoll an Beispielen zu nennen. Doch erscheint das Konzept des Phonographensalons eher in Richtung der bewußten Freizeitbeschäftigung zu tendieren, indem ein wechselndes Programm, in einem respektablen und vertrauenswürdigen Rahmen angeboten wurde. Folgerichtig ergibt sich für Gitelman die Freizeitgestalt(ung) des Münzphonograph aus der Entwicklung der heterosozialen (Freizeit-)Kultur, die nun auch das Ausleben der freien Zeit zunehmend gemischtgeschlechtlich organisiert.<sup>335</sup>

---

## Hörkultur

Das Klanggeschehen des Münzphonographen, das sich aus der durch die Rille fahrenden Nadel ergibt, ist aus heutiger Sicht – und polemisch dargestellt – wohl eher als unverständliches Kratzen zu deuten, denn als Musik. Selbst die Hörproben des *UCSB Cylinder Audio Archive*, die im Rahmen der Digitalisierung nachträglich überarbeitet wurden,<sup>336</sup> weisen eine niedrige ‚Signal-to-Noise Ratio‘ auf und erschweren das Verständnis von beispielsweise gesungenen Phrasen, die sich durch das laute Rauschen kämpfen. Dies wirft die Frage auf, wie die Hörer unter solchen Voraussetzungen die Musik, die über den Münzphonographen abgespielt wurde, rezipierten. Doch wie Gitelman richtig anmerkt, lässt sich dies im Grunde genommen nicht nachvollziehen, „because the issue of mimesis is so vexed in hindsight.“<sup>337</sup> Stattdessen kann lediglich

---

<sup>333</sup> Kenney 1999, S. 27.

<sup>334</sup> *The Phonogram* Nov. & Dez. 1891, S. 250.

<sup>335</sup> Vgl. Gitelman 2006, S. 48.

<sup>336</sup> Vgl. UCSB Cylinder Audio Archive (c).

<sup>337</sup> Gitelman 2006, S. 50.

eine Ahnung von Klang erarbeitet werden, das heißt der Frage nachgegangen werden, welche kulturhistorischen Dimensionen sich mit dem zuhörenden Subjekt im Vollzug des Münzphonographen verbanden.<sup>338</sup> Im Folgenden wird nun zunächst der Münzphonograph von den automatischen Musikinstrumenten, welche vom Klanggeschehen deutlich besser waren und – Papenburg zufolge – den Markt dominierten,<sup>339</sup> differenziert. Das ‚Player Piano‘, welches laut Dave Laing auf Ende der 1890er Jahre – und damit deutlich später als der Phonograph – datiert ist,<sup>340</sup> dient dabei als Untersuchungsgegenstand der selbstspielenden Musikinstrumente.

Player Pianos sind „mechanische[] Klaviere, bei denen eine lochstreifengesteuerte, pneumatisch betriebene Apparatur die Tasten drückte [...]“.<sup>341</sup> Betrachtet man den Ausgangspunkt des Klangs, also wie der Klang entsteht, so wird klar, dass es sich beim selbstspielenden Klavier um ein tatsächlich stattfindendes akustisches Ereignis handelt, während der Münzphonograph ein bereits verflüchtigtes *reproduziert*. Das automatische Klavier erzeugt durch die symbolische Vorlage des Lochstreifen das akustische Ereignis im Vollzug. Zwar verkörpert das selbstspielende Instrument ebenso die Gestalt der Wiederholung, doch bleibt dessen Klanggeschehen befreit von der Möglichkeit der Manipulation auf Basis der Zeitachse.<sup>342</sup> Der Münzphonograph hingegen wiederholt ein bereits vergangenes Schallereignis und katapultiert dieses, im Moment der technischen Wiederaufführung, in die Gegenwart. Im Gegensatz zum Player Piano, ist der Münzphonograph demnach empfindlich gegenüber Manipulationen an der Zeitachse, die – wie bereits beschrieben – Auswirkungen auf das Klanggeschehen haben.

Diese Empfindlichkeit wird anhand der Aufnahme des Titels *After the Ball* von ca. 1893 deutlich. Dabei wird weniger auf die eigentliche Grundgeschwindigkeit geschaut, die gegebenenfalls das eine oder andere Stück zu schnell oder langsam – und damit auch klanglich höher oder tiefer – über die Hörer des Münzphonographen schickt. Stattdessen soll sich der inkonstanten Abspielgeschwindigkeit angenommen werden. Wie nahezu alle Aufnahmen aus dieser Ära, war auch die von George Gaskin performte Version des Top Sellers<sup>343</sup> „faint, flimsy, and full of scratchy surface noise.“<sup>344</sup> Gerade diese unerwünschten Geräusche sind es nun die darauf hinwiesen, dass das zu hörende Ereignis nicht mit einer gleichbleibenden Abspielgeschwindigkeit reproduziert wird, weshalb das Klanggeschehen als ‚leiernd‘ beschrieben werden kann. Denn bereits von Beginn an deutet das modulierende Rauschen – das Auf und Ab, das Lauter- und Leiserwerden des von der Nadel erzeugten Kratzgeräusches – auf einen Eingriff in die Zeitachse hin und zeigt dadurch, wie empfindlich das Klanggeschehen auf geringste

---

<sup>338</sup> Vgl. Wicke 2008, S. 3.

<sup>339</sup> Vgl. Papenburg 2012, S. 204.

<sup>340</sup> Vgl. Laing 1991, S. 6.

<sup>341</sup> Wicke 1998, S. 133.

<sup>342</sup> Theoretisch bleibt das Klanggeschehen unberührt bei der Veränderung der Abspielgeschwindigkeit und würde lediglich schneller oder langsamer produziert.

<sup>343</sup> „The modern music business was born in 1892 when Charles K. Harris’s ballad, *„After the Ball,“* sold 5 million copies. Harris’s song exemplified the lachrymous ballads of the 1890s that glorified dead babies, parents, forgotten sweethearts, lost loves, and noble mothers. *„After the Ball“* projected a powerful sentiment of faded life, experience missed, and an era dying.“ (Erenberg 1984, S. 72).

<sup>344</sup> Gitelman 2006, S. 26.



Abb. 5: Ohio Modell.

Zeitmanipulationen reagiert. Als nächstes soll nun der Münzphonograph als solcher in den Fokus der Untersuchung genommen werden. Denn bereits die Art und Weise wie der Coin-Op ausgestellt wurde, greift in die Klangbildung – im Sinne des Sonischen – ein.

Der Münzphonograph bestand aus einer Glasvitrine, die den Blick auf den Phonographen gewährte, während dieser über den Zylinder kratzte, jedoch Batterie und Münzbehälter verbarg: „In this way, the performance of these machines was public, while the (electrical and financial) power behind their performance was private and mystified in a bit of oak cabinetwork.“<sup>345</sup> Kenney verweist in diesem Zuge auf die Relevanz des Schaukastens. „Customers were supposed to enjoy watching the machine and its movements while listening to the recorded music.“<sup>346</sup> Auch Leonie Häsler und Axel Volmar betonen die Art und Weise wie der Münzphonograph ausgestellt wurde, die die Menschen geradezu aufforderte ihn in Gang zu setzen und Teil des Unterhaltungsangebots war.<sup>347</sup> Nach Sterne war es sogar die Funktion der Maschine selbst, von der der Zauber ausging.<sup>348</sup> So war bereits die äußere Gestalt des Coin-Ops von entscheidender Bedeutung – und wenn auch nur, damit dieser in Funktion genommen wurde. Der *Phonogram* hebt 1892 diesbezüglich vor allem das Ohio Modell hervor (Abb. 5), welches mit großer Auskunftstafel und vier Standbeinen nicht nur schick anzuschauen war, sondern ebenso praktisch:

It will be observed that this cabinet differs from all others used by local companies in the fact that, instead of the body extending to the ground, it is mounted on

<sup>345</sup> Gitelman 2006, S. 47.

<sup>346</sup> Kenney 1999, S. 25.

<sup>347</sup> Vgl. Häsler/ Volmar 2017, S. 444.

<sup>348</sup> Vgl. Sterne 2003, S. 261.

carved legs, thus raising the body of the cabinet from the floor, where it is likely to be injured by parties scraping their feet against it, and also being injured when the floor is being cleaned.<sup>349</sup>

Nun ließe sich hier ein Kurzschluss zur Live Aufführung bilden, mit dem Argument, dass die visuelle Ebene der Musik, also die Performance, durch den zu sehenden Phonographen im Vollzug ersetzt wurde. Tatsächlich versuchte man später durch den *Edison Realism Test*<sup>350</sup> (1916) die fehlende Ebene zumindest emotional zu provozieren,<sup>351</sup> doch trifft dies nach Gitelman nicht in Bezug auf den Münzphonographen zu. Sie führt das Interesse am laufenden Phonographen während seiner technischen Wiederaufführung auf die damalige Kultur zurück, die stark durch die Printmedien geprägt war.<sup>352</sup> In der Regel befand sich oberhalb des Schaukastens eine Auskunftstafel, „which gave proprietary information, instructions for operation, and indexical information about the recording it was prepared to play.“<sup>353</sup> Die Relevanz dieser Tafel wird in einem *Phonogram* Artikel von Andem 1892 unterstrichen: „Much attention is given to the manner of announcing the selection on the phonograph by leaving a large space for the announcement card and by having such announcement printed handsomely in script type occupying as much space as possible.“<sup>354</sup> Gitelman stellt sich das Hören via Münzphonographen demnach wie folgt vor:

Patrons read announcement, and they might then play records, watching as a reproducer moved slowly across the surface of each recording, returning back the other way for the next play. The phonograph's early identification as a textual device and the slow, lateral scanning of the reproducer during play may have helped its content make sense in the context of public print consumption.<sup>355</sup>

Damit spielt Gitelman auf die von ihr beschriebenen ‚supporting‘ Protokolle an, die für den Münzphonographen – wie bereits beschrieben – noch nicht existierten. Stattdessen changierte das zu bezahlende Medium zwischen den „dynamic (and extrinsic) logics of writing, print media, and public speech.“<sup>356</sup> Unter der Voraussetzung einer von Printmedien geprägten Kultur, wird im Folgenden die Bildung des Klanges erarbeitet, ebenso wird erläutert, welche Rolle die ‚Announcement Card‘ für die Klangbildung spielte.

---

<sup>349</sup> *The Phonogram* Aug. & Sept. 1892, S. 183f.

<sup>350</sup> Vgl. Taylor/ Katz/ Grajeda, S. 44; Anm.: Der *Edison Realism Test* ist eine Art Regelwerk, das bei korrekter Einhaltung das gleiche Gefühl beim Hörer erzeugen sollte, wie es auch während einer Live Aufführung entstand. (Vgl. ebd.).

<sup>351</sup> Vgl. ebd..

<sup>352</sup> Vgl. Gitelman 2006, S. 53.

<sup>353</sup> Ebd.

<sup>354</sup> Andem 1892, S. 94.

<sup>355</sup> Gitelman 2006, S. 53.

<sup>356</sup> Ebd., S. 13.

Adressiert an das kulturhistorische Gedächtnis<sup>357</sup> des Rezipienten, justierte sich das Gehör – auf Basis des Inhaltes der Auskunftstafel – bereits vor dem Münzeinwurf und ermöglichte dadurch das Identifizieren des stark rauschenden Klanggeschehens, das im Vollzug der technischen Wiederaufführung über die Gummischläuche zu vernehmen war. Dem Musikphysiologen Eckart Altenmüller zufolge ist

das Gedächtnis die wichtigste Voraussetzung, um Musik zu verstehen. Die einzelnen Klänge werden erst durch das Gedächtnis in unserem Gehirn zu kurzen Melodiebruchstücken zusammengefügt. Daraus baut das Gedächtnis Themen, aus verschiedenen Themen entstehen die Sätze einer Sonate oder Symphonie und aus den Sätzen werden ganze Symphonien. Jede Musik spielt mit dem Gedächtnis.<sup>358</sup>

Folglich ließe sich behaupten, dass sich das akustische Ereignis – trotz der Dominanz der Störgeräusche und Unverständlichkeiten, die sich über die Gummischläuche des Münzphonographen ans Ohr des Rezipienten trugen – mit der Information der Auskunftstafel verband, um dann, höchstwahrscheinlich unbewusst, mit der kulturellen (Gedächtnis-)Geschichte des zuhörenden Subjekts abglichen zu werden und sich schließlich daraus der Klang bildete. Demnach war die zu hörende Aufnahme kein ‚Abbild‘ der Musik, sondern das eines Events.<sup>359</sup> Doch „das Klangbild muss als Repräsentation des Musizierens etabliert sein, bevor es in aufgezeichneter Form das Musizieren in der Aufnahme vertreten kann.“<sup>360</sup> Selbst wenn Sterne und Wicke anmerken, dass die Aufführung im Studio eine andere war,<sup>361</sup> so täuscht sie nichtsdestotrotz während der technischen Wiederaufführung einen Bühnenauftritt vor.<sup>362</sup> „Im Ergebnis entstand nicht wirklich das klingende Abbild einer Aufführung, sondern vielmehr die Simulation einer solchen in der Zeitgestalt des sonischen Materials.“<sup>363</sup>

Zusätzlich provoziert wurde die Simulation durch eine Ansage des ‚Recorders‘, die der eigentlichen Aufnahme der Musik vorausging und den Hörer darauf aufmerksam machte, dass gleich eine aufführende Kapelle zu hören sei:

[A] recording engineer steps before the horn of the first phonograph, starts up the motor, and announces in stentorian ton: ‚My Country ‚Tin of Thee,‘ played by Cappa’s Seventh Regiment Band, record taken by Charles Marshall, New York

---

<sup>357</sup> Gedächtnis wird hier wie folgt verstanden: „[M]emory‘ refers to the varied outcomes of the diverse forms of learning of which humans and other agents are capable. Any modification of an agent’s behavioural tendencies as a result of its experience thus potentially counts as memory, making the category of memory very broad indeed. Despite the breadth of the category, however, there is an approximate consensus on a taxonomy of kinds of human memory.“ (Michaelian/ Sutton 2017).

<sup>358</sup> Altenmüller 2018, S. 104.

<sup>359</sup> Vgl. Wicke 2008, S. 4.

<sup>360</sup> Ebd., S. 7.

<sup>361</sup> Vgl. ebd., S. 5; vgl. Sterne 2003, S. 219; Anm.: „Nicht der Schnappschuss einer Aufführung wurde im Studio realisiert, sondern in den gegebenen technologischen Grenzen eher mühsam ein klangliches Gebilde erstellt, das die Erinnerung an Musik als einer aufgeführten Kunst heraufbeschwören sollte, also eine Aufführung simulierte.“ (Wicke 2008, S. 5).

<sup>362</sup> Vgl. Wicke 2008, S. 5.

<sup>363</sup> Ebd., S. 8.

City.' He stops the motor, steps over to the second phonograph, and repeats the same announcement – and so on, through the group of ten.<sup>364</sup>

Und weil neben Künstlernamen und Songtitel auch der Ort genannt wurde, konnte die Imagination der Aufführung im Subjekt beginnen – und damit ebenso die Formung des Klanges. In diesem Sinne bildet die Aufnahme einen bestimmten Hörakt ab,<sup>365</sup> der sich zuvor, durch die bereits erlebten Aufführungen – zumindest in der Ära des Münzphonographen – ins Gedächtnis des Rezipienten eingetragen hatte und sich nun in Form des Klangs wieder ausdrückt.

Neben dem Schaukasten und der ‚Announcement Card‘ bildeten die stethoskopähnlichen Hörschläuche einen weiteren wichtigen Faktor, der den Klang des Münzphonographen beeinflusste. Der *Phonogram* hebt dies 1892 hervor: „It has been found that the size of the hearing tube is quite important, and that the sound can be greatly increased by having tubing of good size and of sufficient strength to prevent the bending of the tube while being used, which cuts off the sound of the record.“<sup>366</sup> Im Gegensatz zu den späteren Home-Modellen, die mit einem Trichter ausgestattet waren, ließ sich aufgrund der leisen Aufnahme das reproduzierte Ereignis nur über Schläuche hören.<sup>367</sup> Diese ermöglichten es dem Hörer ein akustisches Ereignis alleine zu rezipieren, selbst wenn er von weiteren Personen umgeben war – getreu dem Motto, „patrons stood together, saw together, but listened by themselves.“<sup>368</sup> Nach Katz bricht dieses ‚einsame Hören‘ mit der Hörtradition: „Listening was a culturally significant activity, for music accompanied central communal events, including birth or death rites, weddings, and religious festivals. Solitary listening, then, contradicted centuries of tradition.“<sup>369</sup> Die Hörschläuche kanalisieren das akustische Signal direkt an die Ohren des Rezipienten, wodurch laut Kenney „[t]he experience of listening to phonograph records was capable of inspiring intense emotional reactions that sometimes endured throughout lifetimes of experience.“<sup>370</sup>

Der Verwalter der Zeit, der Münzphonograph, eskaliert schließlich zum Provokateur der Erinnerung. Denn dieser regte durch das Abspielen des Zylinders, die durch die Kultur geformten Erinnerungen des Subjekts an, die Dank der Zeitgestalt der Wiederholung nun von diesem nach eigenem Ermessen – und finanzieller Möglichkeiten – provoziert werden konnten. Als Beispiel lässt sich die von Kenney genannte Dominanz der „military-style marching band music“<sup>371</sup> nennen, deren Erfolg er darauf zurück führt, dass diese Erinnerung an „proud,‘ ,gay,‘ and ,thrilling“

---

<sup>364</sup> Gelatt 1954, S. 47.

<sup>365</sup> Vgl. Wicke 2008, S. 8.

<sup>366</sup> *The Phonogram* Aug. & Sept. 1892, S. 184.

<sup>367</sup> Vgl. Gitelman 2006, S. 47; vgl. Sterne 2003, S. 162.

<sup>368</sup> Gitelman 2006, S. 47.

<sup>369</sup> Katz 2010, S. 21.

<sup>370</sup> Kenney 1999, S. 22.

<sup>371</sup> Ebd., S. 28.

hervorriefen und für einen kurzen Augenblick „the depression and tedium of everyday life“<sup>372</sup> verdrängten.<sup>373</sup>

Military-style wind ensembles recalled for many people, who were otherwise bitterly divided by class and economic interests, a united national spirit; the public band concert had functioned as ‚a ritual testifying to the unspoiled benevolence of national life,‘ march tunes ‚aural icons for the era’s patriotism and commercialism.‘ The phonograph spread these sensibilities far beyond the reach of the traditional band concerts, carrying reminders of the sounds of band concerts and mixing short patriotic musical recollections more thoroughly than ever before with other patterns of commercialized urban entertainment.<sup>374</sup>

Folglich bildete nicht primär die Zeitgestalt der Wiederholung den Klang. Doch durch den Münzphonographen emanzipierte sich der Rezipient von den ortsgebundenen Traditionen der Bühnenaufführung. Die technische *Wiederaufführung* eines bereits verflüchtigten Schallereignisses erinnert letztlich an diesen Hörakt, „by allowing people to not only replay and reexperience the music and the emotions but to reexperience [...] them within the changing contexts of their lives.“<sup>375</sup> Die Zeitgestalt der Wiederholung ist damit *ein* Teil der Klangbildung, in einem Netzwerk aus sozialen wie kulturhistorischen, politischen, wirtschaftlichen und technischen Kräften.<sup>376</sup>

---

<sup>372</sup> Kenney 1999, S. 30.

<sup>373</sup> Vgl. ebd.

<sup>374</sup> Ebd., S. 29.

<sup>375</sup> Ebd., S. 5.

<sup>376</sup> Vgl. Sterne 2003, S. 226.



---

## Ausklang

Die Ära des Münzphonographen, in der dieser als Verwalter der Zeit Einfluss auf die Kultur nahm und vice versa, war eine kurze. Zunächst als Diktiergerät entwickelt, transformierte sich der Phonograph zum Unterhaltungsmedium, das zwar noch keine Massen bediente,<sup>377</sup> jedoch den Weg für die Home-Modelle ebnete. Provoziert durch die ersten Erfolge der Coin-Ops, bildeten sich erstmals Unternehmen, die sich auf die Herstellung von Tonträgern – die allesamt Unikate waren – spezialisierten, wie etwa *Columbia*. Es wurde gezeigt, dass die Aufnahme bereits technisch determiniert war und der Aufnahmeprozess im gleichen Zuge der Vervielfältigung der Tonkonserven diente. Durch das noch fehlende galvanische Verfahren zur Duplikation der Tonträger, offenbart sich in dieser Arbeit ein besonderes Moment des Aufnahmeprozesses: die Anwendung des Prinzips *Quantität vor Qualität*, um der Nachfrage der nach Münzen trachtenden Maschine gerecht werden zu können.

Während sich die Zeitgestalt der Wiederholung – technisch bereits im Münzphonograph selbst angelegt – durch das gesamte Kapitel *Wax & Coins* zieht, so verändert sich im Kapitel *Leisure & Amusements* mit der Perspektive auch die Zeitgestalt der Nickel-in-the-Slot Machine. Es zeigte sich, dass der Münzphonograph ein Unterhaltungsmedium aller Klassen und Geschlechter war sowie für jeden Geldbeutel geeignet. Als ‚Cheap Amusement‘ war der Coin-Op Bestandteil der Transformation der Freizeitkultur und konnte sich dadurch im gleichen Moment als Lückenbüßer und eigentliche Freizeitbeschäftigung etablieren. Die Zeitgestalt der Wiederholung, die enormen Einfluss auf Wirtschaft und Aufnahme hatte, ist nichtsdestotrotz lediglich als Teil eines Netzwerkes in der Klangbildung zu betrachten.

*Pay. Play. Repeat – Die medienkulturelle Zeitgestalt des Münzphonographen in den USA, 1889–1986* versteht sich selbst als Erweiterung der bereits äußerst gut erforschten Geschichte der populären Musik. Durch den Fokus der Untersuchung, die Zeitgestalt des Münzphonographen, offenbarten sich schließlich neue musik- und medienwissenschaftliche Erkenntnisse der Wechselwirkung zwischen Kultur und Medium.

---

<sup>377</sup> Vgl. Gitelman 2006, S. 55.

---

## Literaturverzeichnis

- Altenmüller, Eckart, *Vom Neandertal in die Philharmonie. Warum der Mensch ohne Musik nicht leben kann*, Berlin/ Heidelberg: Springer, 2018.
- Andem, James L., „The Automatic Machine in Ohio“, in: *The Phonogram* Vol. 2/4-5 (April & Mai 1892), S. 94–95.
- Anonymus, „How It Is Done“, in: *The Phonogram* Vol. 1/1 (Jan. 1891), S. 6–7.
- Anonymus, „A New Automatic Phonograph“, in: *The Phonogram* Vol.1/2 (Feb. 1891), S. 42.
- Anonymus, „The Automatic Phonograph in St. Louis. A New Industry yet in its Infancy“, in: *The Phonogram* Vol. 1/6-7 (Juni & Juli 1891), S. 139.
- Anonymus, „The Exhibition Parlors of the Ohio Phonograph Company“, in: *The Phonogram* Vol. 1 /11-12 (Nov. & Dez. 1891), S. 248–250.
- Anonymus, „U.S. Marine Band. Finest in the World“, in: *The Phonogram* Vol. 1/10 (Okt. 1891), Werbung ohne Seitenangabe.
- Anonymus, „A Penny in the Slot. It is a Little Thing, Yet It Is a Mighty“, in: *The Phonogram* Vol. 2/1 (Jan. 1892), S. 25.
- Anonymus, „The Musical Industry of the Phonograph Among some of Our Companies“, in: *The Phonogram* Vol. 2/8-9 (Aug. & Sept. 1892) , S. 180–188.
- Anonymus, „The Process of Making Musical Records“, in: *The Phonogram* Vol. 2/11 (Nov. 1892), S. 243–244.
- Anonymus, „How Musical Records Are Made“, in: *The Phonogram* Vol. 3/3-4 (März & April 1893), S. 364–366.
- Arnheim, Rudolf, *Entropie und Kunst. Ein Versuch über Unordnung und Ordnung* (1971), Köln: DuMont, 1979.
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. (1936) *Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- Bense, Max, *Aesthetica. Einführung in die neue Aesthetik* (1965), Baden-Baden: Agis, 2. erw. Ausg. 1982.
- Bohlman, Andrea F./ Peter McMurray, „Tape: Or, Rewinding the Phonographic Regime“, in: *Twentieth-Century Music* Vol.14 /1 (2017), S. 3–24.
- Cole, David John/ Eve Browning/ Fred E. H. Schroeder, *Encyclopedia of Modern Everyday Inventions*, Westport/ Conn.: Greenwood Press, 2003.
- Day, Timothy, *A Century of Recorded Music. Listening to Musical History*, New Haven & London: Yale University Press, 2000.

- Edison, Thomas A., „The Phonograph and Its Future“ (1878b), *North American Review* 126, in: Timothy D. Taylor/ Mark Katz/ Tony Grajeda, *Music, Sound, and Technology in America. A Documentary History of Early Phonograph, Cinema, and Radio*, Durham & London: Duke University Press, 2012, S. 29–37.
- Erenberg, Lewis A., *Steppin' out. New York nightlife and the transformation of American culture, 1890-1930*, Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- Ernst, Wolfgang, *Gleichursprünglichkeit. Zeitwesen und Zeitgegebenheit von Medien*, Berlin: Kulturverl. Kadmos, 2012 (Berliner (Programm) einer Medienwissenschaft, Bd. 11).
- Ernst, Wolfgang, *Im Medium erklingt die Zeit. Technologische Tempor(e)alitäten und das Sonische als ihre privilegierte Erkenntnisform*, Berlin: Kulturverl. Kadmos, 2015.
- Ernst, Wolfgang, „Flimmernde Präsenz, unechte Gleichzeitigkeit. Zwischen Live und Echtzeit“, in: *Positionen* 107 (2016), S. 14–16.
- Gauß, Stefan, *Nadel, Rille, Trichter. Kulturgeschichte des Phonographen und des Grammophons in Deutschland (1900 - 1940)*, Dissertation an der Universität der Künste Berlin (2007), Köln/ Weimar/ Wien: Böhlau, 2009.
- Gelatt, Roland, *The Fabulous Phonograph: 1877–1977* (1954), London: Cassell, 41977.
- Gitelman, Lisa, *Always Already New. Media, History, and the Data of Culture*, Cambridge/ Mass: MIT Press, 2006.
- Gutman, Herbert G., „Work, Culture, and Society in Industrializing America, 1815-1919“, in: *The American Historical Review* Vol. 78/3 (Jun., 1973), S. 531–588.
- Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, Tübingen: Niemeyer, 71953.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, zitiert nach: Kittler, Friedrich A., „Real Time Analysis, Time Axis Manipulation“, in: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig: Reclam, 1993, S. 182.
- Häsler, Leonie /Axel Volmar, „Tonträger und Musikmedien. Zur Rhetorik technischer Schallproduktion vom Phonographen zum MP3-Spieler“, in: *Handbuch Medienrhetorik*, hrsg. von Arne Scheuermann & Francesca Vidal, Berlin: De Gruyter, 2017 (Handbücher Rhetorik, Bd. 6), S. 441–461.
- Jüttemann, Herbert, *Phonographen und Grammophone*, Dessau-Roßlau: Funk Verlag Bernhard Hein e.K., 42007.
- Katz, Mark, *Capturing sound. How technology has changing music*, Berkeley & Los Angeles/ California: University of California Press, überarb. Aufl., 2010.
- Kenney, William Howland, *Recorded Music in American Life. The Phonograph and Popular Memory, 1890–1945*, New York & Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Kittler, Friedrich A., *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin: Brinkmann u. Bose, 1986.

- Kittler, Friedrich A., „Real Time Analysis, Time Axis Manipulation“, in: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig: Reclam, 1993, S. 182–207.
- Kittler, Friedrich A., *Aufschreibesysteme 1800, 1900*, München: Fink, <sup>3</sup>1995.
- Klocke, Fritz/ Wilfried König, *Fertigungsverfahren 3. Abtragen, Generieren Lasermaterialbearbeitung*, Berlin / Heidelberg: Springer, <sup>4</sup>2007.
- Laing, Dave, „A voice without a face: popular music and the phonograph in the 1890s“, in: *Popular Music* Vol.10/1 (1991), S. 1–9.
- Lewis, Robert M., *From Traveling Show to Vaudeville. The Theatrical Spectacle in America. 1830-1910*, Baltimore & London: John Hopkins University Press, 2003.
- Lorenz, Thorsten, „Das Zittern des Körpers Medien als Zeitmaschinen der Sinne“, in: *Raum, Zeit, Medienbildung. Untersuchungen zu medialen Veränderungen unseres Verhältnisses zu Raum und Zeit*, hrsg. von Gerhard Chr. Bukow/ Johannes Fromme/ Benjamin Jörissen, Wiesbaden: Springer VS, 2012 (Medienbildung und Gesellschaft, Bd. 23), S. 23–46.
- Millard, Andre, *America on Record. A History of Recorded Sound*, New York: Cambridge University Press, <sup>2</sup>2005.
- Miyazaki, Shintaro, „1800. 1878. 1949. 1977. 2012“, in: *Positionen* 90 (2013), S. 11–13.
- Morton, David L., *Sound Recording. The Life Story of a Technology*, Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 2006.
- Nasaw, David, *Going Out. The Rise and Fall of Public Amusements*, Cambridge & London: Harvard University Press, 1999.
- Opaschowski, Horst W., *Einführung in die Freizeitwissenschaft*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, <sup>5</sup>2008.
- Peiss, Kathy, *Cheap Amusements. Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century New York*, Philadelphia: Temple University Press, 1986.
- Schafer, R. Murray, *The New Soundscape. A Handbook for the Modern Music Teacher*, Don Mills, Ont.: BMI Canada, 1969.
- Shearer, Benjamin F., „Context: The Land, the People, the Past, the Present“, in: *Culture and customs of the United States*, hrsg. von Benjamin F. Shearer, Westport, Conn: Greenwood Press, 2008, S. 1–68.
- Siefert, Marsha, „Aesthetics, Technology, and the Capitalization of Culture: How the Talking Machine Became a Musical Instrument“, in: *Science in Context* Vol.8/2 (1995), S. 417–449.
- Sterne, Jonathan, *The Audible Past. Cultural origins of sound reproduction*, Durham & London: Duke University Press, 2003.

Taylor, Timothy D./ Mark Katz/ Tony Grajeda, *Music, Sound, and Technology in America. A Documentary History of Early Phonograph, Cinema, and Radio*, Durham & London: Duke University Press, 2012.

Thompson, Emily, „Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877-1925“, in: *The Musical Quarterly* Vol.79/1 (1995), S. 131-171.

Tschuck, Peter, *Creativity and Innovation in the Music Industry*, Dordrecht: Springer, 2010.

Welch, Walter L./ Leah Brodbeck Stenzel Burt, *From tinfoil to stereo: the acoustic years of the recording industry, 1877-1929*, Gainesville: University Press of Florida, überarb. Aufl. von: „From tin foil to stereo“, Oliver Read & Walter Welch (1976), 1994.

Wicke, Peter, *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*, Leipzig: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1998.

Wicke, Peter, „Sound-Technologien und Körper-Metamorphosen. Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts“, in: *Rock- und Popmusik*, Peter Wicke (Hg.), Laaber: Laaber, 2001 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 8), S. 11-69.

Wile, Raymond R., „The Automatic Phonograph Exhibition Company and the Beginnings of the Nickel-in-the-Slot Phonograph“, in: *Association for Recorded Sound Collections* Vol.33/1 (2002), S. 1-20.

### Online-Quellen

Feaster, Patrick, „*The following record*“: *making sense of phonographic performance, 1877-1908*, Dissertation am Department of Folklore and Ethnomusicology an der Indiana University (2007), bereitgestellt durch *Phonozoic*, URL: <http://www.phonozoic.net/following-record.pdf> (Stand: 28.01.2018).

First Sounds, „Édouard-Léon Scott de Martinville's Phonautograms: Earlier Playbacks“, *FirstSounds.org*, URL: <http://www.firstsounds.org/sounds/earlier-playback.php#auclair> (Stand: 03.04.2018).

Michaelian, Kourken/ John Sutton, „Memory“, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, hrsg. von Edward N. Zalta, veröffentlicht am: 24.04.2017, URL: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2017/entries/memory/> (Stand: 21.04.2018).

Nünning, Ansgar, „Vielfalt der Kulturbegriffe“, in: *Kulturelle Bildung*, veröffentlicht am 23.07.2009 von: *Bundeszentrale für politische Bildung*, URL: <http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/kulturelle-bildung/59917/kulturbegriffe?p=all> (Stand: 01.09.2017).

Papenburg, Jens Gerit, *Hörgeräte. Technisierung der Wahrnehmung durch Rock- und Popmusik*, (2011), Dissertation, bereitgestellt durch die Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät III, 2012, URL: <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/17137/papenburg.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Stand: 05.07.2017).

Seubert, David, „Introduction“, in: *Recorded Incunabula 1891–1898*, veröffentlicht durch UC Santa Barbara Library auf: *UCSB Cylinder Audio Archive*, URL: <http://cylinders.library.ucsb.edu/incunabula.php> (Stand: 30.03.2018).

UCSB Cylinder Audio Archive (a), *Brown Wax Cylinders (1895–1901)*, veröffentlicht durch UC Santa Barbara Library, URL: <http://cylinders.library.ucsb.edu/history-brownwax.php> (Stand: 30.03.2018).

UCSB Cylinder Audio Archive (b), *The Earliest Wax Cylinders (1887–1894)*, veröffentlicht durch UC Santa Barbara Library, URL: <http://cylinders.library.ucsb.edu/history-wax.php> (Stand: 30.03.2018).

UCSB Cylinder Audio Archive (c), *Digitization*, veröffentlicht durch UC Santa Barbara Library, URL: <http://cylinders.library.ucsb.edu/overview.php> (Stand: 20.04.2018).

Whitten, David O., „The Depression of 1893“, in: *EH.net*, URL: <https://eh.net/encyclopedia/the-depression-of-1893/> (Stand: 12.03.2018).

Wicke, Peter, „Das Sonische in der Musik“, in: *PopScriptum 10 – Das Sonische-Sounds zwischen Akustik und Ästhetik*, 2008, URL: [https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst10/pst10\\_wicke.pdf](https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst10/pst10_wicke.pdf) (Stand: 29.05.2017).

### **Patentschriften**

Berliner, Emil, *Gramophone* (Patent), (Erst-)Anmeldung: 04.05.1887 US, Patentschrift US372786A, Veröffentlicht: 08.11.1887.

Edison, Thomas A., *Improvement in phonograph or speaking machines* (Patent), Anmeldung: 24.12.1877 US, Patentschrift US200521A, Veröffentlicht: 19.02.1878a.

Edison, Thomas A., *Process of Duplicating Phonograms* (Patent), (Erst-)Anmeldung: 05.01.1888 US, Patentschrift US484582A, Veröffentlicht: 18.10.1892.

Glass, Louis / William S. Arnold, *Coin-Actuated Attachment for Phonographs* (Patent), Anmeldung: 18.12.1889 US, Patentschrift US428750A, Veröffentlicht: 27.05.1890.

### **Abbildungen**

Cover: Chicago Modell, in: *The Phonogram* Vol. 2/8-9 (Aug. & Sept. 1892), S. 182.

Abb. 1: Coin-in-the-Slot Phonograph von Glass und Arnold, in: Glass, Louis / William S. Arnold, *Coin-Actuated Attachment for Phonographs* (Patent), Anmeldung: 18.12.1889 US, Patentschrift US428750A, Veröffentlicht: 27.05.1890, Bild 1 von 3.

- Abb. 2: Chicago Modell, in: *The Phonogram* Vol. 2/8-9 (Aug. & Sept. 1892), S. 182.
- Abb. 3: Aufnahme der *U.S. Marine Band* um 1891, in: *The Phonogram* Vol. 1/10 (Okt. 1891), S. 226.
- Abb. 4: Phonograph Parlor der Ohio Phonograph Company 1890, in: *The Phonogram* Vol. 1 /11-12 (Nov. & Dez. 1891), S. 248.
- Abb. 5: Ohio Modell, in: *The Phonogram* Vol. 2/8-9 (Aug. & Sept. 1892), S. 184.

### Diskographie<sup>378</sup>

*After the ball*, George Gaskin, ca. 1893, „Cylinder recorded by United States Phonograph Company. Catalog number unknown. Vocal solo with piano.“, URL: <http://www.library.ucsb.edu/OBJID/Cylinder8097> (Stand: 16.04.2018).

*Just one girl*, Frank Butts, 1898, „Cylinder recorded by the Kansas City Talking Machine. Catalog number unknown. Vocal solo with piano accompaniment.“, URL: <http://www.library.ucsb.edu/OBJID/Cylinder8113> (Stand: 14.04.2018).

*On the Midway* (Werbung), Issler's Orchestra, zwischen 1893–1895, „Cylinder recorded by the United States Phonograph Company. Catalog number unknown. Band.“, URL: <http://www.library.ucsb.edu/OBJID/Cylinder8101> (Stand: 10.04.2018).

### Filmographie

*Back to the Future*, Regie: Robert Zemeckis, USA 1985.

---

<sup>378</sup> Aufgrund der Tatsache, dass nahezu alle Tonträger der damaligen Zeit zerstört sind, lässt sich lediglich über das *UCSB Cylinder Audio Archive*, deren Aufgabe darin besteht, diese Raritäten zu archivieren, auf diese Musik zugreifen. (Vgl. Seubert) Die hier verwendete Musik wurde dem *UCSB Cylinder Audio Archive* von John Levin zur Verfügung gestellt und dort digitalisiert. Es handelt sich dabei um Wachs-Zylinder, die nach den Angaben der *UCSB* in folgender Reihenfolge geordnet sind: Titel, Künstler, Datum (wenn bekannt), Information über die Aufnahme, Katalognummer (wenn bekannt), Link. Es ist zu beachten, dass die *UCSB* diese Titel nochmals bearbeitet hat. (Vgl. *UCSB Cylinder Audio Archive* (c)).